مركز الشارقة للابداع الفكري

مكتبة الفنون التشكيلية 7

آرنست فيشر



ضرورة الفن

ترجمة: أسعد حليم

سلسلة تصدر برعاية الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

مكتبة الفنون التشكيلية
منشورات
مركز الشارقة
للإبداع الفكرى

المشرف العام
أ.د. سمير سرحان
الاشراف والتنفيذ الفنى : هلا للنشر والتوزيع
الغلاف للفنان : محمود الهندى

ضرورة الفن

تأليف : **ارنست فيشر**
ترجمة : **أسعد حليم**

**مركز الشارقة
للإبداع
الفكرى**

**دائرة الثقافة
والإعلام
بحكومة الشارقة**

الفصل الأول

وظيفــة الفــن

«الشعر ضرورة . . وآه لو أعرف لماذا». بهذه العبارة الرقيقة عبر جان كوكتو عن ضرورة الفن ، وعبر فى الوقت نفسه عن الحيرة أزاء دور الفن فى العالم البورجوازى المعاصر .

لكن هناك رأياً آخر ، عبر عنه المصور موندريان (*) ، يرى أن الفن يمكن أن يختفى ، وأن الواقع سوف يحل بالتدريج محل الفن، إذ لم يكن الفن فى جوهره إلا تعويضاً عن انعدام التوازن فى الواقع الراهن . وقال : «إن الفن سيختفى عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن» .

وهو بهذا يرى فى الفن بديلاً للحياة ، ووسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذى يعيش فيه . وهى فكرة تحوى اعترافاً جزئياً بطبيعة الفن وضرورته . ولكن وجود التوازن الدائم بين الإنسان وعالمه أمر مستبعد حتى فى أرقى أشكال المجتمع ، ومن هنا نستطيع أن نستنتج ـ حتى من هذا الرأى ذاته ـ أن الفن سيكون ضرورة فى المستقبل كما كان فى الماضى .

غير أننا ينبغى أن نسأل : هل الفن مجرد بديل للحياة ؟ ألا يعبر أيضاً عن علاقة أشد عمقاً بين الإنسان والعالم ؟ بل هل يمكن أصلاً تلخيص

(*) بيتر موندريان (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) رسام هولندى اشتهر برسومه التجريدية ذات الأشكال الهندسية ، وتعتمد على الخطوط المتقاطعة وحدها .

وظيفة الفن فى عبارة واحدة؟ ألا يشبع الفن مجموعة واسعة ومتنوعة من حاجات الإنسان ؟ وحتى لو استطعنا أن نحدد الوظيفة الأصلية للفن ـ بدراستنا لنشأته ـ فهل نستطيع أن نقول أن تلك الوظيفة لم تتغير مع تغير المجتمع ؟ ألم تنشأ للفن وظائف جديدة ؟

إن هذا الكتاب هو محاولة للإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها ، وهو قائم على الاعتقاد بأن الفن كان ضرورة ولا يزال ، وسيبقى ضرورة أبدا .

ولابد لنا أن ندرك منذ البداية أننا عندما ندرس الفن نتناول فى الواقع ظاهرة فريدة ومدهشة . فلننظر حولنا : ملايين من الناس لاحصر لهم يقرأون الكتب، ويسمعون الموسيقى، ويشهدون المسرح ويرتادون السينما. لماذا؟ إذا قلنا أنهم يبحثون عن الراحة والمتعة وفراغ البال لا نكون قد أجبنا عن السؤال . إذ سنسأل مرة أخرى : لماذا نشعر بالراحة أو المتعة أو فراغ البال عندما نغرق أنفسنا فى حياة غيرنا ومشاكلهم ، عندما نبحث عن أنفسنا فى لوحة رسام أو قطعة موسيقى أو احدى شخصيات رواية مسرحية أو فيلم ؟ لماذا يخيل إلينا أن هذا «اللاواقع» إنما هو واقع مركز ؟ وما هذه المتعة الغريبة المبهمة ؟ وإذا أجبنا بأننا نسعى إلى الفرار من وجود لا يرضينا إلى وجود أغنى ، واننا نريد أن نكتسب خبرة دون أن نتعرض لمخاطرها ، فعندئذ ينشأ السؤال التالى : ولماذا لا يكفينا وجودنا ؟ ما مصدر هذه الرغبة فى تحقيق حياتنا التى لم تتحقق ، من خلال الشخصيات الأخرى، والأشكال الأخرى ، من خلال التطلع من الصالة المظلمة إلى المسرح المضاء والذى تدور فوقه أشياء نعرف أنها مجرد تمثيل ، ومع ذلك تستغرق كياننا كله؟

من الجلى أن الإنسان يطمح إلى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفردى . . . يريد أن يكون أكثر اكتمالاً ، فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منعزلاً ، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى «كلية» يرجوها ويتطلبها ، إلى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلا دونها . انه يسعى إلى عالم أكثر عدلا، وأقرب إلى العقل والمنطق ، وهو يثور على اضطراره إلى افناء عمره داخل حدود حياته وحدها ، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها . انه يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد «أنا» ، شيء خارجى وهو مع ذلك جوهرى بالنسبة إليه . انه يريد أن يحوى العالم المحيط به ويجعله ملك يده . وهو ـ عن طريق العلم والتكنولوجيا ـ يمد هذه «الأنا» المتطلعة المتشوقة لاحتواء العالم ، إلى أبعد مجرات السماء وإلى أعمق أسرار الذرة . كما يربط ـ عن طريق الفن ـ هذه «الأنا» الضيقة بالكيان المشترك للناس ، وبذلك يجعل فرديته اجتماعية .

ولو كان من طبيعة الإنسان أن يكون فرداً مجرداً ، لما كان لهذه الرغبة معنى ولا مضمون ، لأن الإنسان الفرد يكون فى هذه الحالة «كلا» قائماً بذاته ، كلا مكتملاً ، يحوى كل ما يستطيع أن يكونه ، أما رغبة الإنسان فى الزيادة والاكتمال فدليل على أنه أكثر من مجرد فرد ، وهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول إلى هذه «الكلية» إلا إذا حصل على تجارب الآخرين، وهى التجارب التى كان يمكن أن تكون تجاربه هو أو التى يمكن أن تكون تجاربه فى المستقبل . وذلك يشمل كل شيء ، وكل نشاط يمكن أن يقوم به الإنسان . والفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع . فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم .

لكن أليس هذا التعريف للفن بأنه وسيلة للاندماج فى الواقع، وسيلة الفرد إلى الالتقاء بالعالم، والتعبير عن رغبته فى التمرس بالتجارب التى لم يمر بها . . أليس هذا تعريفا رومانسيا؟ أليس من الاندفاع أن نبنى على أساس من شعورنا الحاد بالتطابق بين أشخاصنا وبين أحد أبطال قصة أو فيلم ـ نتيجة عامة ، ونزعم أنها هى الوظيفة الأصلية للفن ؟ أفلا يحوى الفن أيضاً نقيض هذا الاستسلام «الديونيسى» ؟(*) ألا يتضمن ذلك العنصر «الأبولونى» ، عنصر الرضا والمتعة الذى لا ينشأ من ارتباط المتفرج بما يرى بل من انفصاله عما يرى ، من إيجاد مسافة بينهما ، إذ يتغلب المتفرج بذلك على التأثير المباشر للواقع، ويعيد تصويره على هواه ، فيجد فى الفن عن هذا الطريق تلك الحرية السعيدة التى لا يجدها فى حياته اليومية بقيودها ومتاعبها؟

ألا نجد ذلك الازدواج نفسه ـ بين الفناء فى الواقع من ناحية ونشوة السيطرة عليه من ناحية أخرى ـ فى أسلوب عمل الفنان ؟ فنحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام ، وهو عمل ينتهى بخلق صورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته .

ولا بد للفنان ، حتى يكون فناناً ، أن يملك التجربة ، ويتحكم فيها ، ويحولها إلى ذكرى ، ثم يحول الذكرى إلى تعبير ، أو يحول المادة إلى شكل . فليس الانفعال كل شىء بالنسبة للفنان . بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها . ينبغى أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التى

(*) ديونيسى وأبولونى ، تعبيران شائعان فى النقد الألمانى ، أدخلهما فردريك نيتشه، يمثل فيهما أبولو العقل والفرد والحضارة ، ويمثل ديونيس الغريزة والجماعة والطبيعة الخام.

يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن . إن الأشواق التى تحرق الفنان السطحى تخدم الفنان الحق : فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح فى ترويضه .

ومن صفات الفن أنه يحمل فى أعماقه التوتر والتناقض . . فهو لا يصدر فقط عن معاناة قوية للواقع، بل لا بد له أيضاً من عملية تركيب ، لا بد له من اكتساب شكل موضوعى . وما يبدو من حرية الفنان وسهولة أدائه إنما هو نتيجة لتحكمه فى مادته . لقد قال أرسطو ـ الذى كثيراً ما أسىء استخدام كلماته ـ إن وظيفة الدراما هى تطهير الانفعالات ، والتغلب على الخوف والشفقة ، بحيث يتمكن المتفرج الذى يطابق بين شخصه وبين أورست أو أوديب من التحرر من تلك المطابقة ، ويتسامى فوق صروف القدر العمياء ، وبذلك يلقى عن كاهله مؤقتاً قيود الحياة وأعباءها . إن «أسر» الفن يختلف عن أسر الواقع، وهذا الأسر المؤقت الرقيق هو مصدر «المتعة» ، هو مصدر الغبطة التى نشعر بها حتى ونحن نشاهد عملاً مأساوياً .

وقد كتب برتولد بريخت عن هذه الغبطة ، عن هذه الخاصة فى الفن التى تحرر نفس الإنسان :

«إن مسرحنا يجب أن ينمى لدى الناس متعة الفهم والإدراك، ويجب أن يدربهم على الاغتباط بتغيير الواقع . لا يكفى أن يسمع متفرجونا كيف تحرر بروميثيوس ، بل يجب أيضاً أن يتدربوا على تحريره والاغتباط بهذا التحرير . يجب أن نعلمهم فى مسرحنا كيف يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع ، وبكل النصر الذى يستشعره الفائز على الطغيان».

ويقول بريخت : إن النظرة الجمالية السائدة فى مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر «المباشر» للعمل الفنى هو إخفاء الفروق الاجتماعية ، بين المتفرجين بحيث تنشأ منهم ، أثناء استمتاعهم بذلك العمل ، جماعة لا تنقسم إلى طبقات ، وإنما تكون وحدة «إنسانية شاملة» . أما وظيفة «المسرحية اللاأرسطالية» التى نادى بها بريخت فإنها على العكس من ذلك ، هى إبراز الفوارق بين المتفرجين ، الأمر الذى يتحقق عن طريق إلغاء الصراع بين الفكر والشعور، وهو الصراع الذى نشأ مع النظام الرأسمالى .

«عندما أخذ عصر الرأسمالية فى الأفول، تدهور الشعور والفكر على السواء ، وبدأ بينهما نزاع مرير وعقيم. أما الطبقة الجديدة الصاعدة ومن يقفون إلى جانبها فيريدون فكرا ومشاعر يقوم بينها نزاع منتج ، حيث تدفعنا مشاعرنا إلى بذل أقصى جهد ممكن فى التفكير ، وحيث يطهر فكرنا ومشاعرنا» .

وفى هذا العالم الذى نعيش فيه كالغرباء، لا بد من عرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة آسرة، وفى ضوء جديد ، وذلك بإيجاد فاصل بيننا وبين الموضوع والشخصيات . وعلى العمل الفنى أن يتملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه إلى اتخاذ مواقف وقرارات . إن المسرح ينبغى أن يعالج القواعد التى يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد «مؤقتة بعيدة عن الكمال» ، وذلك حتى يدفع المتفرج إلى عمل شىء أكثر «إنتاجا» من مجرد المشاهدة ، ويحفزه إلى إعمال فكره مع المسرحية ، ثم فى النهاية إلى إصدار حكمه : «ما هكذا ينبغى أن تسير الأمور . إن هذا يجب أن يوقف». وهكذا نجد أن المتفرج ،

الكادح، يذهب إلى المسرح «ليتفرج بل ويستمتع بمشاهدة جهده الشاق الذى لا يتوقف من أجل كسب القوت ، وليواجه صدمة التغير المتصل الذى تمر به حياته . فهو هنا يرى نفسه من أيسر سبيل. لأن أيسر السبل للوجود هو عن طريق الفن» .

ولسنا نزعم أن المسرح الملحمى الذى دعا إليه بريخت هو الشكل الوحيد الذى يمكن أن تتخذه المسرحية المناضلة ، وإنما نحن نستشهد بهذه النظرية الهامة كدليل على أن الفن ليس شيئاً ثابتاً جامداً ، وعلى أن وظيفة الفن تتغير مع تغير العالم الذى نعيش فيه .

إن السبب الذى يتطلب وجود الفن لا يمكن أن يبقى ثابتا رغم تطور المجتمع . فوظيفة الفن فى مجتمع طبقى يحتدم فى داخله الصراع تختلف فى كثير من النواحى عن وظيفته فى مجتمع بدائى لم يعرف الطبقات بعد . ومع ذلك ، وعلى الرغم من التباين فى الأوضاع الاجتماعية ، فهناك فى الفن شىء يعبر عن حقيقة ثابتة . وذلك ما يجعلنا ـ نحن أبناء القرن العشرين ـ نستجيب للرسوم المنقوشة على جدران الكهوف من عصور ما قبل التاريخ ، أو للأغانى التى انقضت عليها عشرات وعشرات من السنين . لقد وصف كارل ماركس (*) الملحمة بأنها الشكل الفنى الملائم للمجتمع المتخلف. وقال فى هذا الصدد :

«ليست هناك صعوبة فى إدراك أن الفن الاغريقى والملاحم إنما ترتبط بأشكال محددة من أشكال التطور الاجتماعى . ولكن الصعب حقاً هو تحديد السبب الذى يجعل من ذلك الفن مصدراً للمتعة الجمالية حتى

(*) فى كتابه «مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى» .

اليوم، بل ويجعله من بعض الوجوه معيارا ونموذجا يصعب الوصول إليه».

ثم يقدم هذا التفسير :

«ماذا لا يكون للطفولة الاجتماعية للإنسانية، الطفولة التى حققت فيها أجمل تطوراتها، سحرها الخالد باعتبارها عصرا مضى ولن يعود ؟ هناك أطفال يسبقون عمرهم وأطفال يتأخرون عنه. وكثير من الشعوب القديمة تنتمى إلى الطائفة الأولى. أما الإغريق فكانوا أطفالاً أسوياء. وسحر فنهم بالنسبة إلينا لا يتعارض مع الطابع البدائى للنظام الاجتماعى الذى نشأ منه هذا الفن، بل هو بالأحرى نتيجة له، هو بالأحرى راجع إلى أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التى نشأ فى ظلها — ولم يكن يمكن أن ينشأ إلا فى ظلها — هذه الظروف لايمكن أن تعود».

ونحن اليوم نشك كثيراً فى أن الإغريق القدامى يمكن أن يعتبروا «أطفالاً أسوياء» إذا ما قورنوا بالشعوب الأخرى. بل إن ماركس وإنجلز نفسيهما لفتا الأنظار فى موضع آخر إلى بعض الظواهر التى تحتمل الجدل فى حياة الإغريق كازدرائهم للعمل، واحتقارهم للمرأة، وتركيز اهتمامهم الجنسى على البغايا والغلمان. وقد كشفنا خلال القرن الأخير كثيراً من الجوانب التى لاتتفق مع ما اشتهر عن الإغريق من الحرص على الجمال والعدالة والتوافق الاجتماعى. وأن آراءنا اليوم عن العالم القديم لتختلف كثيراً عن آراء ونكلمان وجوته وهيجل. والكشوف الأركيولوجية والأنثولوجية والثقافية لم تعد تسمح لنا بقبول الرأى القائل بأن الفن الإغريقى القديم ينتمى إلى عصر «طفولتنا». فنحن نرى فيه على العكس نتاجا متأخراً نسبياً وناضجاً، بل ونلمح فى الكمال الذى بلغه عصر بركليس بوادر تدهور واضمحلال : فكثير من

الأعمال الفنية لهذا العصر، وهى الأعمال التى وصفت بالكلاسيكية والتى أنشأها النحاتون الذين خلفوا فدياس العظيم — كتلك المجموعة الكبيرة من الأبطال والرياضيين وقاذفى القرص وسائقى العجلات الحربية — تبدو لنا الآن فارغة خالية من المعنى إذا ما قورنت بأعمال قدماء المصريين أو البيستيين. لكن الاستطراد فى هذا سيبعد بنا عن السؤال الذى أثاره ماركس والرد الذى قدمه للإجابة عليه.

الشىء الجوهرى الذى أضافه ماركس، أنه رأى فى الفن الذى أنتجه مجتمع من المجتمعات فى مرحلة متخلفة من مراحل تطوره «لحظة من لحظات الإنسانية»، وأدرك أنه فى هذا يكمن سر قدرته على التأثير فى فترات أبعد من اللحظة التاريخية التى نشأ فيها، وبذلك كان له سحره «الدائم».

ونستطيع أن نصوغ هذه النتيجة فى العبارة التالية :

إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله. لكن الفن يمضى إلى أبعد من هذا الذى. فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل. ولا يجوز لنا أن نقلل من مدى الاستمرار عبر الصراع الطبقى على امتداده، وذلك على الرغم من فترات التحول العنيف والتقلب الاجتماعى العميق. فتاريخ الإنسانية — شأنه شأن العالم ذاته — ليس مجرد طفرات وتناقضات، وإنما هو أيضا اتصال واستمرار. فنحن نحتفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها، على حين أنها تحدث فينا أثرها — وذلك غالباً دون أن ندرك — ثم نحن نجدها على

حين غرة قد طفت إلى السطح كأنها أشباح الكهف التى غذاها أودسيوس بدمه . وفى الفترات المختلفة ـ وتبعا للأوضاع الاجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات النامية أو المضمحلة ـ تعود إلى الظهور أشياء كانت كامنة أو مشتتة . ولم يكن من قبيل المصادفة أن اكتشف لسنج وهردر ـ فى ثورتها على أوضاع الإقطاع والبلاط وعلى كل أساليب التصنع والافتعال ـ أن اكتشفا شكسبير وقدماه إلى الألمان ، وكذلك ليس من قبيل المصادفة أن تعود أوروبا الغربية ـ وقد تخلت عن النزعات الإنسانية ، وأقامت مؤسسات مختلفة تنسب إليها قوى غيبية خارقة ـ أن تعود إلى عصر ما قبل التاريخ وما عرفه من خوارق ، وأن تلجأ إلى تأليف الأساطير الزائفة ، حتى تخفى وراءها مشكلاتها الواقعية .

إن الطبقات المختلفة، والنظم الاجتماعية المتباينة، إذ توجد أيديولوجياتها الخاصة ، إنما تسهم أيضاً فى تشكيل أيديولوجية عامة للإنسانية . إن فكرة الحرية ، وإن كانت تساير دائماً ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظام اجتماعى معين ، فهى مع ذلك تتحول إلى فكرة شاملة . كذلك الفن ، فإنه مهما يكن وليد عصره ، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية . وبقدر ما صور هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس الظروف البسيطة لمجتمع قائم على العبودية ، كانوا مقيدين بعصرهم وفات أوانهم . ولكن بقدر ما كشفوا فى ذلك المجتمع عظمة الإنسان ، وسجلوا فى شكل فنى صراعه وأشواقه ، وألمحوا إلى إمكانياته غير المحدودة ، فإن كتاباتهم تبقى حية بل ومعاصرة : بروميثيوس يحمل الشعلة إلى الأرض، أوديسيوس فى تجواله ثم فى أوبته ، مصير تنتالوس وبينه ، كل هذا لا يزال يؤثر فينا حتى اليوم ، وسيبقى يؤثر فى الإنسانية على الدوام . وإذا كنا نجد موضوع

«أنتيجونا» مثلاً (الحرص على دفن القريب بما يليق به من تكريم) موضوعا عتيقا ، وإذا كنا نحتاج إلى الشروح التاريخية حتى نفهم القصة حق فهمها ، فإن شخصية أنتيجونا مازالت تهز النفوس اليوم كما كانت تهزها أبداً . ومادام هناك أناس يعمرون وجه الأرض فإنهم سيتأثرون دائماً بكلماتها البسيطة: «ولدت لأحب لا لأبغض» . وكلما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التى جر عليها النسيان رداءه منذ أمد طويل ، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وتنوعها . فما الإنسانية إلا نتاج لإضافة تفصيل صغير إلى تفصيل صغير آخر .

وتتزايد الآن الأدلة التى تثبت أن أصول الفن إنما ترجع إلى السحر . فالفن هو أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة . وكان الفن والعلم والدين جميعاً كامنة فى السحر ، ثم أخذ الدور السحرى للفن يتراجع شيئاً فشيئاً أمام دوره فى كشف العلاقات الاجتماعية ، وفى تنوير الناس فى مجتمعات كان يسيطر عليها الظلام ، وفى معاونة الناس على إدراك الواقع الاجتماعى وتغييره . فلم يعد فى الوسع تصوير المجتمع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية فى شكل أسطورة إن هذا المجتمع الذى يتطلب معرفة واضحة ووعيا شاملاً ، يستلزم الخروج من الأشكال الجامدة التى عرفتها العصور الماضية ـ والتى كان العامل السحرى مازال فعالاً فيها ـ والوصول إلى أشكال أكثر تفتحا ، أشكال متحررة كالأشكال التى اتخذتها الرواية مثلا . وسيادة أى العنصرين من عناصر الفن فى فترة معينة ، إنما يتوقف على المرحلة التى بلغها المجتمع : فحينا يسود العامل السحرى الإيحائى ، وأحيانا يسود العامل العقلى التنويرى. حينا يسود الاعتماد على الالهام والأحلام، وأحيانا تسود الرغبة فى اذكاء العقل والحواس .

لكن سواء كان الفن مهدئا أم موقظا، ملقيا بالظلال أم غامرا بالضوء، فهو لا يمكن أن يكون وصفا تقريريا للواقع: إن وظيفته دائما أن يحرك الإنسان فى مجموعه، أن يمكن «الأنا» من الاتحاد بحياة الآخرين، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه. وحتى الفنان التربوى الكبير برتولد بريخت لا يستخدم العقل والمنطق وحدهما، بل هو يلجأ إلى المشاعر والإيحاء. فهو لا يكتفى بمواجهة الجمهور بالعمل الفنى، بل يتيح له «النفاذ إلى داخل هذا العمل». وهو يدرك ذلك، وقد قال: إن القضية ليست قضية الانفصال الكامل عما يجرى على المسرح، وإنما هى قضية اختلاف فى التركيز ومدى الأهمية التى توجه للجوانب المختلفة. «إذ يمكن أن يسود العامل الانفعالى الإيحائى أو العامل المنطقى العقلى كأداة لتوصيل ما تريده إلى الجمهور».

وإذا كانت وظيفة الفن الأساسية بالنسبة للطبقات التى تستهدف تغيير العالم لا يمكن أن تكون السحر، بل التنوير والحفز إلى العمل، إلا أن هناك فى الفن بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماما، لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الاطلاق.

إن الفن فى أى صورة من صوره، جادا كان أم هازلا، راميا إلى الاقناع أم إلى الإيحاء، متعقلا أم متخليا عن العقل، ملتزما بالواقع أم ممعنا فى الخيال، لا بد أن يكون متصلا بالسحر اتصالا ما.

إن الفن لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره. وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فيه.

الفصل الثانى

البدايات الأولى للفن

إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان . فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى . .

وقد كتب ماركس هذا التعريف للعمل :

«عملية العمل . . . هى نشاط هادف . . . يرمى إلى جعل المواد الطبيعية ملائمة للاحتياجات البشرية . وهذه العملية هى الشرط العام اللازم لتبادل المواد بين الإنسان والطبيعة ، وهى الشرط الدائم الذى تفرضه الطبيعة على الحياة الإنسانية ، ولذا فهى مستقلة عن أشكال الحياة الاجتماعية ـ أو بالأحرى فهى مشتركة بين مختلف الأشكال الاجتماعية» (*) .

إن الإنسان يتحكم فى الأشياء ويجعلها ملك يده عن طريق تحويله إياها . والعمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية . لكن الإنسان لا يعمل فحسب بل يحلم أيضا . يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة ، يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء وتشكيلها فى صورة جديدة بوسائل سحرية . فالسحر فى الخيال يقابل العمل فى الواقع . والإنسان ـ من أول عهده ـ ساحر .

(*) فى كتاب «رأس المال» .

الأدوات :

إن الأدوات هى التى جعلت من الإنسان إنسانا . فقد كان الإنسان يصنع نفسه ـ ويشكلها إذ يصنع أدواته ويشكلها ، ومن هنا فإن السؤال عن أيهما جاء أولا ـ الإنسان أم الأداة ـ سؤال أكاديمى بحت ـ فلم توجد أداة إلا مع وجود الإنسان ، كما أن الإنسان لم ينشأ إلا بظهور الأداة . لقد جاءا إلى الوجود معا ، وارتبط أحدهما بالآخر ارتباطا لا ينفصم . فهناك كائن حى ذو تطور عال نسبيا ، تحول إلى إنسان عندما تعلم كيف يستخدم الأشياء الموجودة فى الطبيعة ، وهذه الأشياء عندما تستخدم بهذا الشكل تصبح أدوات . ولنقرأ أيضا هذا التعريف الذى كتبه ماركس :

«أداة العمل هى شىء أو مجموعة من الأشياء يدخلها العامل بينه وبين موضوع عمله ، وهى شىء يستخدم كوسيلة لنقل نشاط الإنسان ، يستخدم فيها الخواص الميكانيكية أو الفيزيائية أو الكيميائية لبعض الأشياء من أجل التحكم فى أشياء أخرى وإخضاعها لرغباته . وإذا استثنينا التقاط وسائل العيش الجاهزة كالفاكهة ـ وهى مهمة تعتبر أعضاء الجسم الإنسانى أدوات كافية للنهوض بها ـ سنجد أن ما يتحكم فيه العامل تحكما مباشرا ليس موضوع عمله ، وإنما هو أداة هذا العمل . . . وبذلك تصبح الطبيعة أداة من أدوات نشاطه ، يكمل بها أعضاء جسمه فتضيف إلى قامته ذراعا أو أكثر . . إن استخدام أدوات العمل وصنعها ـ وإن كنا نجده بصورة بدائية بين بعض أنواع الحيوان ـ أمر متميز تماما للعمل الإنسانى . لذا عرف بنيامين فرانكلين الإنسان بأنه : حيوان يستخدم الأدوات »(*).

(*) فى المرجع السابق .

إن الكائن السابق على الإنسان والذى أصبح فيما بعد إنسانا ، إنما مكنه من ذلك أن له عضوا خاصا ـ هو اليد ـ يستطيع به أن يتناول الأشياء ويمسكها . واليد هى العضو الأساسى للحضارة ، وعن طريقها بدأ السير فى طريق الإنسانية . ليس معنى ذلك أن اليد وحدها صنعت الإنسان ، فليس فى الطبيعة ـ وخاصة الطبيعة العضوية ـ مثل هذا الارتباط البسيط ذى الجانب الواحد بين العلة والمعلول . وإنما تكون هناك دائما مجموعة متباينة من التأثيرات المتبادلة التى تؤدى إلى علاقات جديدة مركبة تسمى تطورا نوعيا جديدا .

لقد تضافرت لإيجاد الظروف اللازمة لجعل الإنسان إنسانا عوامل متعددة : منها انتقال بعض التكوينات البيولوجية إلى مرحلة الثبات ، ومنها نمو حاسة الاستجابة للضوء على حساب حاستى اللمس والشم ، وكذلك انكماش عظام الفك والأنف مما سهل تغيير وضع العينين . ثم عندما أصبح هذا الكائن مزودا بحاسة للرؤية أكثر حدة وأكثر دقة زاد ميله إلى التطلع فى جميع الاتجاهات ، وساعد ذلك على استقامة قامته . ثم ترتب على استقامة قامته تحرر أطرافه الأمامية وكبر حجم المخ وحصوله على أنواع جديدة من الغذاء . هذه العوامل وغيرها تعاونت جميعها فى تطور الإنسان . لكن كانت اليد هى العضو الحاسم المباشر . وقد أدرك توما الأكوينى الأهمية الفريدة لليد فسماها «عضو الأعضاء» ، وعبر عن هذه الفكرة فى تعريفه القائل : «إنما الإنسان عقل ويد!» . وقد صدق ، فاليد هى التى أطلقت عقل الإنسان وأنتجت الوعى الإنسانى . . .

يقول جوردون شيلد فى كتابه «قصة الأدوات» :

«إن الناس يستطيعون أن يصنعوا الأدوات لأن أقدامهم الأمامية تحولت إلى أيدى ، ولأنهم يستطيعون أن يحددوا المسافات بدقة تامة ؛ إذ ينظرون إلى الأشياء بعينين، ولأن لهم جهازا عصبيا مرهفا وعقلا مركبا يمكنهم من التحكم فى حركة اليد والذراع وتوجيه هذه الحركة وتصحيحها وفقا لما تمليه الرؤية الدقيقة بالعينين . لكن ليست هناك غريزة موروثة تمكن الناس من صنع الأدوات واستخدامها، فذلك أمر ينبغى أن يتعلموه بخبرتهم ـ عن طريق التجربة والخطأ» .

لقد نشأت بين أحد الأنواع من ناحية، وبين العالم بأسره من ناحية أخرى مجموعة جديدة من العلاقات تختلف عما كان سائدا، وذلك عن طريق استخدام الأدوات. ففى عملية العمل، انعكست العلاقة الطبيعية بين العلة والمعلول، إذ أن النتيجة المتوقعة أصبحت «غاية»، وغدت هى التى تحكم عملية العمل. وهذه العلاقة بين العمل ونتيجته ـ شأنها شأن قضية «العلة الغائية» التى حيرت كثيرا من الفلاسفة ـ إنما نشأت كصفة خاصة مميزة للإنسان . لكن ما هو جوهر هذه القضية ؟ فلنرجع مرة أخرى إلى تعريفات ماركس الواضحة . يقول :

«ينبغى أن ندرس العمل فى صورته التى امتاز بها النوع الإنسانى . فالعناكب تقوم بعمليات تشبه تلك التى يقوم بها النساجون . والنحل يبنى خلاياه ببراعة تزرى بكثير من المهندسين البشر . لكن ما يميز منذ البداية أقل المهندسين خبرة عن أكثر النحل براعة ، أن المهندس يبنى الخلية فى رأسه قبل أن يبنيها من الشمع . . إن عملية العمل تنتهى بخلق شىء كان عند بدايتها موجودا فى خيال العامل ، كان موجوداً فى صورة مثالية. فالعامل لا يحدث تغييرا فى شكل الأشياء الطبيعية فحسب ، بل هو أيضاً

ينفذ فى العالم الموجود خارجه أشياء كانت موجودة فى ذهنه . وهذه الأشياء هى التى تحكم تصرفاته ، وهو يخضع إرادته لها» .

هذه الكلمات تصف طبيعة العمل عندما يصل إلى مرحلته المتطورة ، مرحلته الإنسانية . لكن كان لا بد من السير فى طريق طويل قبل الوصول إلى هذا الشكل الأخير للعمل ، وبالتالى قبل أن يتحول الكائن الذى سبق الإنسان إلى إنسان بصورة نهائية . فالعمل الذى تحكمه غاية ـ وما ترتب عليه من ميلاد العقل ، وميلاد الوعى الذى هو فجر نشأة الإنسان ـ إنما كان نتيجة لعملية طويلة شاقة . فالوجود الواعى إنما هو النشاط الواعى . وقد نشأ الإنسان فى أول أمره كحيوان ثديى ، لكنه بدأ فى عمل شىء يختلف عن جميع الثدييات الأخرى. إن الحيوان ـ أيضاً ـ يتصرف تبعا «لخبرته» ، أى نتيجة لأفعاله المنعكسة الشرطية ، وذلك ما نسميه «غريزة» الحيوان . أما الكائن الذى تطور إلى الإنسان فقد اكتسب نوعا جديدا من الخبرة أدى إلى نقطة تحول فريدة ـ وإن كانت قد بدت فى أول الأمر قليلة الأهمية . . هذه الخبرة يمكن تلخيصها فى كلمة : إن الطبيعة يمكن أن تستخدم كوسيلة لتحقيق أهداف الإنسان .

إن كل تكوين بيولوجى هو فى حالة تفاعل عضوى مع العالم المحيط به . هناك دائماً ما يعطيه لهذا العالم وما يأخذه منه . لكن هذا الأخذ والعطاء يجريان بصورة مباشرة دون وسيط ، والعمل الإنسانى وحده هو التفاعل العضوى الموجه . إن الوسيلة هنا سبقت الغاية ، إذ أنه الغاية لم تتضح إلا باستخدام الوسيلة .

والأعضاء البيولوجية ليست من الأشياء التى يمكن استبدالها بغيرها .

ورغم أن هذه الأعضاء تتشكل ـ على المدى الطويل ـ مستجيبة لظروف العالم الخارجى ، إلا أن الحيوان مضطر أن يعيش بالأعضاء التى يوجد بها ، وأن يسعى للإستفادة منها على خير وجه ممكن . أما أدوات العمل ، وهى الموجودة خارج كيان الإنسان ، فشىء يمكن استبداله بغيره ، إذ يمكن للإنسان أن يتخلى عن الأداة البدائية ويستبدل بها أداة أكثر كفاية . ومسألة الكفاية لا تطرح بالنسبة للأعضاء الطبيعية . فهذه الأعضاء موجودة كما هى ، وعلى الحيوان أن يحيا بالأسلوب الذى تسمح به هذه الأعضاء ، وعليه أن يتلاءم مع العالم فى الحدود التى تتيحها له . أما الكائن الذى يستخدم شيئاً غير عضوى كأداة له ، فلا يجد ضرورة لتكييف مطالبه بحيث تساير تلك الأداة ، بل هو على العكس يكيف الأداة بحيث تساير مطالبه . ومسألة الكفاية لا يمكن أن تطرح إلا بعد نشوء هذه الإمكانية .

وقد أدى اكتشاف الإنسان أن هناك أدوات أكثر فائدة من غيرها ، وأنه يمكن استبدال أداة بأداة أخرى ، أدى بصورة حتمية إلى اكتشاف تال : إن الأداة الموجودة يمكن تحسينها ، وأنه ليس من المحتم أن تؤخذ الأداة من الطبيعة كما هى ، وإنما يمكن صنعها . وهذا الكشف يتطلب ملاحظة خاصة للطبيعة . والحيوانات نفسها تلاحظ الطبيعة ، والعلل والمعلولات الطبيعية فى نظر الحيوان حقيقة جامدة ، لا يمكن تغييرها بأى جهد إرادى ، شأنها فى ذلك شأن أجسام هذه الحيوانات ذاتها . وليس هناك ما يمكن من ملاحظة الطبيعة فى ضوء جديد ، والتنبؤ بالأحداث وتوقعها ، بل وأحداثها عن عمد ، غير استخدام الأدوات ، أى الوسائل غير العضوية ، أى تلك الوسائل القابلة للاستبدال والتغيير .

هناك ثمرة يراد قطفها من فوق شجرة . يمد الحيوان السابق على

الإنسان يده إليها ، لكن ذراعه تقصر عن بلوغها . يبذل كل محاولة لكنه لا يستطيع الوصول إليها ، وبعد سلسلة من التجارب الفاشلة يضطر إلى التخلى عن المحاولة ويوجه اهتمامه إلى شىء آخر . لكنه إذا استطاع أن يمسك بعصا ، فإن ذراعه يزداد طولاً . وإذا لم يكن طول العصا كافيا ففى وسعه أن يبحث عن عصا ثانية وثالثة حتى يعثر فى النهاية على العصا الملائمة . . ما العنصر الجديد هنا ؟ انه كشف الاحتمالات المختلفة والقدرة على الاختيار بينها ، وبالتالى القدرة على الموازنة بين شىء وآخر وتحديد فائدة كل منها . وباستخدام الأدوات لا يعود هناك شىء مستحيلاً من ناحية المبدأ . وما على المرء إلا أن يعثر على الأداة المناسبة حتى يحقق أو ينفذ مالم يكن إليه من سبيل . بهذا يكتسب قوة جديدة إزاء الطبيعة ، وهى قوة تمتد إلى آفاق غير محدودة . وفى هذا الكشف يكمن أحد جذور السحر ، وبالتالى الفن .

ولقد نشأ فى مخ الثدييات العليا تأثير فطرى متبادل بين المركز الذى يصدر إشارات الجوع ـ الدالة على احتياج الجسم إلى الغذاء اللازم ـ والمركز الذى يستثيره منظر أو رائحة الأشياء التى يمكن أن تؤكل ، كالفاكهة مثلاً . ويؤدى تنبيه أحد المركزين إلى تنبيه المركز الآخر بصورة آلية . والارتباط بينهما ارتباط مرهف ، فعندما يجوع الحيوان يبحث عن الطعام . ولكن من خلال استخدام العصا كوسيط ـ وكأداة لإسقاط الثمرة ـ تنشأ صلة جديدة فى مراكز العقل . ويؤدى التكرار المستمر إلى تقوية هذه العملية الجديدة التى تدور فى المخ . وتسير العملية فى أول الأمر فى اتجاه واحد : فالصلة التى كانت تجمع بين مركز الجوع ومركز الاستجابة للفاكهة مثلاً تمتد فتشمل العصا أيضاً ، إذا جاز استخدام هذا التعبير الجزئى . فالحيوان يرى الثمرة

التى يشتهيها فلا يلبث أن يبحث عن العصا المرتبطة بها . وحتى فى هذه المرحلة يصعب أن نسمى هذه العملية تفكيرا : إذ لا يزال ينقصها عنصر الغاية المميز لعملية العمل وهى خالقة الفكر . حتى هذه المرحلة لا تكون للعصا غاية هى إسقاط الثمرة : وإنما تكون هى أداة لذلك فحسب . بيد أن هذه العملية ذات الجانب الواحد ، وهذا التشابك فى عمل مراكز المخ ، يمكن أيضاً أن تنعكس إذا ما ازدادت العملية إرهافا عن طريق التكرار المستمر . وفى هذه الحالة يمكن أن تجرى العملية بهذه الصورة : هذه هى العصا ، فأين الثمرة التى يمكن أن تسقطها ؟

وبذلك تصبح العصا ـ أى الأداة ـ نقطة البدء . بذلك تغدو الوسيلة غاية . فالعصا لم تعد مجرد عصا ، بل أضيف إليها جديد بطريقة سحرية : أصبحت لها وظيفة ، هى الآن مضمونها الأساسى . ومن هنا يزداد الاهتمام بالأداة زيادة مطردة ، فهى تفحص للتعرف على مدى قدرتها على تحقيق غايتها ، وتطرح مسألة ما إذا كان من الممكن جعلها أكثر فائدة ، وأكثر فاعلية ، وأكثر كفاية ، وإذا كان من الممكن إدخال تغييرات عليها حتى تؤدى الغرض منها بشكل أفضل . فالتجريب العفوى ـ أو «التفكير بالأيدى» وهو الذى يسبق التفكير بمعنى الكلمة ـ يبدأ فى التحول بالتدريج إلى تفكير مقصود . وهذا التبدل فى العملية التى تدور فى المخ هو بداية ما نسميه العمل : أى الوجود الواعى ، والفعل الواعى ، وتوقع النتائج عن طريق النشاط العقلى. إن التفكير لا يعدو أن يكون صورة مختصرة للتجريب، يتم عن طريق العقل بدلاً من الأيدى ، لا تعود فيه التجارب العديدة السابقة «ذكرى» وإنما تصبح «خبرة».

وربما ساعدنا فى توضيح هذه الفكرة مثال آخر . يقول جوردون شيلد فى كتابه «قصة الأدوات» :

« إن أقدم الأدوات التى عثرنا عليها مصنوعة من الحجر : كتلك الأدوات المصنوعة من الكوارتز التى كان يستخدمها إنسان بكين والتى حرص على جمعها ونقلها إلى كهفه . وليس بينها غير نسبة لاتذكر قد شكلت أو عدلت بحيث تخدم أغراضه البدائية بشكل أفضل . وحتى هذه النسبة ليس لها نمط موحد ، ويمكن استخدام كل منها فى أغراض متعددة . حتى ليشعر المرء تماما بأنه كلما نشأت الحاجة إلى أداة أخذت قطعة حجر فى متناول اليد وعدلت تعديلا طفيفا لتلائم مطالب اللحظة . ومن هنا يمكن تسميتها بأنها أدوات عرضية .

«ثم تظهر الأدوات ذات النمط الموحد . فمن بين العدد الهائل من الأدوات العرضية المختلطة ذات الأشكال المتباينة والمتبقية من العصور الباليوليثية الدنيا ، يبرز شكلان أو ثلاثة أشكال تتكرر المرة بعد المرة مع تنويعات طفيفة جدا فى أنحاء عديدة متفرقة فى أوروبا الغربية وإفريقيا وجنوب آسيا . ومن الواضح أن صانعيها كانوا يحاولون محاكاة نمط ثابت معترف به » .

وذلك يدلنا على شىء بالغ الأهمية . فمنذ البداية اكتشف الإنسان أو الكائن السابق على الإنسان ـ أثناء التقاطه الأشياء ـ أن قطعة الحجر ذات الحافة القاطعة مثلاً يمكن أن تحل محل الأسنان والأظافر فى تمزيق الفريسة أو تقطيعها أو سحقها . وهو يستخدم الحجر الذى يتصادف وجوده كأداة عرضية ، ثم يلقى به مرة أخرى بعد أن يؤدى مهمته المؤقتة ، والقردة

الشبيهة بالإنسان تستخدم مثل هذه الأدوات العرضية أحياناً . وعن طريق الاستخدام المتكرر تنشأ فى الذهن رابطة وثيقة بين الحجر واستخداماته ، ويبدأ المخلوق الذى يوشك أن يصبح إنساناً فى جمع مثل هذه الأحجار والاحتفاظ بها ، رغم أنه لم تنشأ بعد مهمة محددة أو غاية بعينها لكل حجر منها . فهذه الأحجار هى أدوات لمختلف الأغراض التى يمكن تجربتها من حالة إلى أخرى واختبار استخداماتها المحددة . ولا يلبث أن ينشأ عن هذه التجارب المتكررة والمتنوعة ، عن هذا «التفكير بالأيدى» ، شيئان : الأول اكتشاف أن بعض الأحجار ذات الشكل الخاص أكثر فائدة من غيرها ، وأن الاختيار من بين عطايا الطبيعة العرضية أمر ممكن ، فيزداد بالتدريج الاهتمام بالغرض الذى يختار الحجر من أجله . والثانى ، اكتشاف أنه ليس من الضرورى انتظار تلك العطايا ، لأن الطبيعة يمكن أن يتناولها التهذيب والتصحيح : إن الماء والمطر والمناخ وغيرها من العوامل يمكن أن تشكل حجراً فتجعل من السهل تناوله باليد . وما إن يبدأ الكائن الموشك أن يكون إنساناً فى تناول الأشياء الطبيعية بيده واستخدامها كأدوات ، حتى تكشف يداه النشيطتان أنه يستطيع أن يشكل الحجر ويغيره بنفسه ، ويعرف عن طريق هذا الاكتشاف أن قطعة الصوان تحوى فى ذاتها إمكانية التحول إلى حجر قاطع وبالتالى إلى أداة نافعة .

وليس هناك شىء غامض أو مبهم فى هذه الإمكانية ـ فهى ليست «قدرة» خاصة لهذا الحجر ولا هى ناشئة عن وعى خلاق . بل على العكس فالوعى الخلاق نشأ كنتيجة متأخرة للاكتشاف عن طريق اليد بأن الأحجار يمكن كسرها وتقسيمها وشحذها وتشكيلها فى هذه الصورة أو تلك . وكان مثلاً شكل الفأس اليدوية التى توجد فى الطبيعة من حين إلى آخر ، من

الأشكال التى يمكن استخدامها فى مجالات مختلفة من مجالات النشاط ، فيبدأ الإنسان بالتدريج ينقلها عن الطبيعة . وهو فى صنعه للأدوات بهذا الشكل لم يكن مستجيبا «لفكرة خلاقة» وإنما كان مقلدا فقط ، وكانت النماذج التى ينقل عنها هى الأحجار التى عثر عليها من قبل واختبر فائدتها بالتجربة . لقد انتج الأدوات الجديدة على أساس من خبرته بالطبيعة ، لا على أساس فكرة فى ذهنه . فهو لم يكن ينفذ مشروعا ، بل كان يرى أمامه فأسا يدوية واقعية ، ويسعى إلى صنع غيرها على غرارها . إنه لم يكن ينفذ فكرة وإنما كان يقلد شيئا . وهو لم يبتعد عن النموذج الطبيعى إلا ببطء وبالتدريج . فهو إذ يستخدم الأداة ولا يفتأ يجربها ، يبدأ بالتدريج فى جعلها أكثر فائدة وكفاية . فالكفاية أقدم من الغاية ، واليد كانت أداة للاكتشاف قبل العقل . (يكفى أن يراقب المرء طفلاً يسعى إلى فك عقدة : إنه لا «يفكر» بل يجرب . وهو لا يتبين كيفية ربط العقدة وأفضل الطرق لحلها إلا بالتدريج ومن خلال التجربة بيديه) .

أما توقع نتيجة محددة ـ ووضع غاية لعملية العمل ـ فلا ينشأ إلا بعد خبرة يدوية مركزة . فهو نتيجة لتقليب النظر المستمر فى الإنتاج الطبيعى وفى التجارب المتعددة التى تتفاوت نجاحا وفشلا . إن فكرة الغاية لا تنشأ من التطلع إلى الأمام بل من النظر إلى الوراء . لقد نشأ العقل الواعى والوجود الواعى مع العمل ، ومن خلال العمل ، ولم تنشأ الغاية الواضحة التى تعطى لكل أداة شكلاً محددا وطابعاً مميزا إلا فى مرحلة متأخرة . لقد احتاج الإنسان إلى وقت طويل حتى يسمو فوق الطبيعة ويواجهها بقدرته الخلاقة .

وعندما فعل ذلك طرأ على كيانه تغيير واضح . فلم يعد ذهنه يعكس

الأشياء بصورة آلية فحسب ، بل أصبح قادراً ـ نتيجة لتجربة العمل ـ على إدراك بعض قوانين الطبيعة ، وعلى تفهم علاقة السببية ، (أصبح قادراً مثلاً على معرفة أن الطاقة العضلية يمكن أن تنقل إلى الأداة ، ومنها إلى الشىء الذى يقع عليه العمل ، أو أن الاحتكاك يولد الحرارة) لقد حل الإنسان محل الطبيعة ، فلم يعد ينتظر ما تمنحه إياه : بل أصبح يفرض عليها بصورة متزايدة أن تقدم إليه ما يريد . لقد جعل من الطبيعة ، بالتدريج ، خادما له . ونتيجة لازدياد فائدة الأدوات التى يستخدمها ، ولازدياد التخصص فيها ، ولازدياد الملاءمة بينها وبين يد الإنسان وقوانين الطبيعة ، أى نتيجة لازدياد طابعها الإنسانى، أمكن خلق أشياء لم تكن موجودة فى الطبيعة . وفقدت الأداة ، بصورة مطردة ، كل وجه للشبه بينها وبين الأشياء الطبيعية . واحتلت الوظيفة التى تقوم بها الأداة مكان التشابه الذى كان يقوم بينها وبين الأشياء الطبيعية . ومع ازدياد كفاية الأدوات أصبحت الغاية منها ـ أى التوقع العقلى لما يمكنها أن تفعله ـ تكتسب أهمية أكبر فأكبر . ولم يكن ذلك التحول فى طبيعة العمل ممكنا إلا عندما وصل إلى درجة عالية من التطور .

اللغة :

تطلب التطور نحو العمل ، وسائل جديدة للتعبير والاتصال تتجاوز بكثير تلك الإشارات البدائية القليلة التى يعرفها الحيوان . وهو لم يتطلب هذه الوسائل الجديدة فحسب بل وساعد على نموها أيضاً . فليس لدى الحيوان ما يبلغه للآخر غير القليل . فلغته غريزية : لا تتجاوز مجموعة فطرية من الإشارات للتعبير عن الخطر أو رغبة الجماع أوما شابهها . وفى

العمل وحده ، ومن خلاله نجد الكائنات الحية الكثير مما يقوله أحدها للآخر . لقد ظهرت اللغة إلى الوجود مع ظهور الأدوات .

وكثير من النظريات المتعلقة بنشأة اللغة تغفل دور العمل والأدوات أو تقلل منه . حتى هيردر (*) الذى كشف بدراساته الثورية وحججه الدامغة بعض العوامل ذات الأهمية البالغة فى دحض نظرية «الأصل اللاهوتى» للغة ، لم يدرك أهمية دور العمل فى نشأتها . وقد سبق نتائج الأبحاث التى أجريت فيما بعد عندما وصف إنسان ما قبل التاريخ بقوله : «جاء الإنسان إلى العالم ، فألفى على الفور بحرا زاخرا يتلاطم حوله ! وكم احتاج من جهد حتى يتعلم كيف يميز بين الأشياء ! وليعرف حواسه المختلفة ! وليعتمد على هذه الحواس وحدها !» .

لقد أدرك هيردر ما أثبته العلم فيما بعد : أن إنسان ما قبل التاريخ كان ينظر إلى العالم كشىء متداخل غير محدد المعالم ، وأنه احتاج أن يتعلم كيف يعزل ويميز ويختار الأشياء الأساسية فى حياته من بين ظواهر العالم العسيرة المعقدة ، وذلك حتى يوجد التوازن اللازم بين العالم وبينه هو ساكن هذا العالم . وكان هيردر على صواب حين قال :

«كانت للإنسان لغة حتى وهو فى مرحلته الحيوانية . فكافة مشاعر جسده الجامحة العنيفة ، وكذلك كل أشواق روحه العارمة، كان يعبر عنها تعبيرا مباشرا عن طريق الصيحات والنداءات ، وعن طريق الأصوات الوحشية المبهمة» .

(*) يوهان جوتفرد هيردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) ناقد وباحث ألمانى ، عاصر جوته وأثر كل منهما فى الآخر تأثيرا عميقا .

ولاشك فى أن هذه الوسائل التى يتخذها الحيوان للتعبير تمثل عنصرا من عناصر اللغة . . «ومازالت هناك آثار لتلك الأصوات الطبيعية تتردد فى جميع اللغات الأصلية» . . ومع ذلك أدرك هيردر أن هذه الأصوات الطبيعية ليست هى «الجذور الحقيقية» للغة ، «وإنما هى العصارة التى غذت تلك الجذور» .

ليست اللغة أداة للتعبير بقدر ما هى وسيلة للإتصال . فقد ألف الإنسان الأشياء بالتدريج «وأطلق عليها أسماء مأخوذة من الطبيعة ، يحاكى فيها أصواتا قدر ما يستطيع . . وكان ذلك نوعا من التمثيل الصامت يشترك فيه الجسم والإيماء». إن اللغة الأصيلة هى مزيج من الكلمات والتنغيم الموسيقى والإيماءات الرامية إلى المحاكاة . يقول هيردر:

«جمعت المفردات الأولى من الأصوات الموجودة فى الطبيعة . وكانت فكرة الشىء مازالت معلقة بين الفعل وفاعله . وكان لا بد للهجة أن تدل على الشىء ، كما أن الشىء يدل على اللهجة» .

لم يكن الإنسان الأول قد ميز بعد بوضوح بين نشاطه وبين الشىء الذى يتجه إليه هذا النشاط ، فهما معا يكونان وحدة غير محددة . ورغم أن الكلمة أصبحت رمزاً (لم تعد مجرد تعبير بسيط أو محاكاة)، فقد بقيت متضمنة لمجموعة كبيرة من المفاهيم ، ولم يتم الوصول إلى التجريد الخالص إلا بالتدريج .

«كانت الأشياء الحسية توصف أوصافا حسية ـ وما أكثر الجوانب والزوايا التى يمكن أن توصف منها ! مما أدى إلى أن تزخر اللغة بالكلمات الجامحة والشاذة والمنحرفة ، وتحفل بما يخرج عن القواعد والقياس . وكانت الصور

تنقل على هيئة صور كلما أمكن ذلك ، مما أدى إلى إيجاد ثروة من الاستعارة والمجاز والأسماء الحسية» .

وذكر هيردر أن لدى العرب خمسين كلمة للدلالة على الأسد ، ومائتين للثعبان ، وثمانى للعسل، وأكثر من ألف للسيف : بعبارة أخرى ، فالأسماء الحسية لم تكن قد استكملت بعد تركيزها فى تجريدات . ثم وجه سؤالاً ساخراً إلى أولئك الذين يعتقدون «بالأصل اللاهوتى» للغة :

لماذا يوجد الله (سبحانه وتعالى) مفردات لا ضرورة لها ؟

ويقول هيردر أيضاً :

«اللغة البدائية غنية لأنها فقيرة . . لم يكن لدى مبتكريها خطة ، لذا لم يكن يسعهم الاقتصاد». ثم يتساءل مرة أخرى : «هل يريدوننا أن نتصور أن الله (سبحانه وتعالى) هو مبدع أشد اللغات تخلفا؟»

ويقول أخيراً : «كانت تلك هى اللغة الحية . فذلك الرصيد الضخم من الإشارات والإيماءات قد حدد إيقاع الكلمات المنطوقة ورسم لها طريقا لاتتجاوزه كثيرا . وحل العدد الكبير من الكلمات المستخدمة محل قواعد اللغة» .

إن الإنسان كلما زادت خبرته ، وزادت معرفته بالأشياء المختلفة من زوايا مختلفة ، زادت لغته غنى وثروة .

«كلما تكررت تجاربه ، وتأكدت خصائصه الجديدة فى ذهنه ، زادت لغته رسوخا وطلاقة ، وكلما أوغل فى التمييز والتصنيف ، زادت لغته ترتيبا ونظاما» .

ثم جاء الكسندر فون همبولت (*) فطور وهذب الكشوف الثورية التى

(*) الكسندر فون همبولت (١٧٦٩ ـ ١٨٥٩) عالم ومستكشف ألمانى . أقام فى باريس فترة طويلة ونشر فيها كثيرا من رحلاته فى ٣٠ مجلدا .

وصل إليها هيردر ، وإن كان قد أضفى على أفكار هيردر المادية والجدلية مسحة مثالية ميتافيزيقية من بعض النواحى، إذ قال همبولت إن اللغة «صورة ورمز فى الوقت نفسه، فهى ليست مجرد الانطباع الذى ينشأ عن الأشياء ، كما أنها ليست نتيجة لإرادة المتحدث التحكمية». كما قال : «إن الفكر لا تحدده اللغة عموما فحسب، وإنما تحدده أيضاً ـ إلى درجة كبيرة ـ كل لغة على حدة» . وذلك يذكرنا بكلمة جوته الشهيرة : «إن اللغة تصنع الناس أكثر مما يصنع الناس اللغة» . ووصل همبولت فى تأكيده لأهمية النطق (الذى لايمكن بدونه أن توجد لغة ، وإن وجد تعبير) وصل إلى نتيجة توشك أن تكون غيبية :

«حتى يتمكن المرء من أن يفهم ولو كلمة واحدة حق الفهم ـ يفهمها لا باعتبارها مجرد حافز حسى بل وكلفظ منطوق يحدد مفهوما ـ لا بد أن تكون اللغة كلها حاضرة فى ذهنه . فليس فى اللغة انفصال . كل عنصر من عناصرها يصرخ بأنه جزء من كل . وإذا كان من الطبيعى أن نفترض أن اللغة تشكلت بالتدريج، فإن ابتكارها فعلا لا يمكن أن يكون قد تم إلا فى لحظة واحدة . اللغة وحدها هى التى تجعل الإنسان إنسانا . . لكنه حتى يخترع اللغة لا بد أن يكون قد أصبح إنسانا من قبل » .

ونستطيع أن نوافق على هذا الرأى فى حدود تأكيده أن إنسان ما قبل التاريخ كان ينظر إلى العالم ككتلة متداخلة غير محددة المعالم ، ثم استخلص اللغة من داخل هذه الكتلة شيئاً فشيئاً . لكننا لا نجد عند همبولت ذلك الحل الجدلى للقضية : إن الإنسان أصبح إنساناً فى نفس الوقت الذى بدأ فيه العمل وظهرت اللغة ، بحيث لا يمكن أن يقال ، إن

الإنسان جاء أولاً أو العمل أو اللغة . فقد اكتفى همبولت بالإشارة إلى العملية الجدلية ، لكنه ألبسها رداء من الألفاظ المثالية : « إن التأثير المتبادل بين الفكر والعمل ، واعتماد كل منهما على الآخر ، يبين أن اللغة ليست مجرد أداة للتعبير عن حقيقة معروفة ، وإنما بالأحرى أداة لاكتشاف حقيقة تبقى مجهولة حتى تلك اللحظة» . ولاشك أن هناك عملية اكتشاف متصلة، لكنها اكتشاف للواقع لا «للحقيقة » ، الواقع الذى ينشأ بالعمل ومن خلاله ، باللغة ومن خلالها .

ومن بين النظريات التى ظهرت عن اللغة بعد همبولت ، أود أن أشير إلى نظرية موتنر ، فهى نظرية مثيرة . إذ يقول : ان اللغة نشأت من «الأصوات المنعكسة» إلى جانب المحاكاة . فاللغة فى رأيه لا تسعى إلى محاكاة الأصوات المنعكسة الإنسانية وحدها (أصوات الفرح والألم والدهشة وغيرها)، بل تسعى كذلك إلى محاكاة الأصوات الطبيعية الأخرى . لكن لا يجوز أن ننظر إلى اللغة على أنها مجرد محاكاة . . إذ لا بد أيضاً أن تكون اللغة منطوقة ، أى ينبغى أن تصبح رمزاً لا يحمل غير شبه بعيد ـ «اتفاقى» ـ للشىء المعنى ، وذلك حتى فى الحالات التى تحاكى فيها اللغة الأصوات الواقعية . يقول موتنر «لا بد أن هذا ، أو ما يشبهه ، كان مرحلة التكوين بالنسبة للغة ، وليست (جذور اللغة) الأسطورية التى نسمع عنها» .

إن الطبيعة المزدوجة للغة باعتبارها وسيلة للاتصال وللتعبير ، باعتبارها صورة للواقع ورمزا له ، باعتبارها إدراكا «حسيا» للشىء وتجريدا له ، كانت دائماً موضع اهتمام خاص من جانب الشعر ، لا من جانب النثر الذى نستخدمه فى حياتنا اليومية . إن الشعر يحمل فى طواياه الرغبة فى العودة إلى منبع اللغة . كتب شيللر يقول :

« إن اللغة تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل ، لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعاً بمعايير الخيال . الشعر يتطلب الرؤيا ، أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم . معنى ذلك أن الكلمة تنزع من الشيء الذى يفترض أن تمثله طبيعته المحسوسة والفردية ، وتفرض عليه خاصة من عندياتها ، طابعا عاما غريبا عنه . وبذلك لا يتمثل الشيء بحرية أو لا يتمثل أصلاً ، وإنما يوصف فحسب » .

إن لدى كل شاعر شوقا إلى لغة أصيلة «سحرية» .

وفى عبارات تختلف تماماً عن عبارات موتنر الذى رأى أن أصل اللغة هو الأصوات المنعكسة ، وصف بافلوف اللغة بأنها نظام للأفعال المنعكسة الشرطية والرموز . فالأصوات المنعكسة عند موتنر وسائل بدائية مبهمة للتعبير عن الفرح والألم وغيرهما . أما الأفعال المنعكسة عند بافلوف فأحداث تقع داخل الأجهزة العصبية الحية مسايرة لأحداث تقع فى تتابع منتظم فى العالم الخارجى (مثال الكلب الذى يسيل لعابه عندما يسمع دقة الجرس التى أصبحت إشارة تدل على حلول موعد الطعام). فهنا نجد أن الكلمة إشارة ، وأن اللغة نظام من الإشارات متطور تطورا عاليا . كتب بافلوف فى حديثه عن طبيعة التنويم المغناطيسى يقول :

« لا شك فى أن الكلمة بالنسبة للكائن الإنسانى تعتبر فعلاً منعكسا شرطيا حقيقياً ، شأنها شأن جميع المنبهات الشرطية المشتركة بين الإنسان والحيوان ، لكن الكلمة تعتبر منبها أكثر أهمية وشمولا من جميع المنبهات الأخرى . بل الواقع أنه ليس فى عالم الحيوان منبه يمكن أن يقارن ولو من بعيد بالكلمة لدى الإنسان ، سواء من ناحية الكم أو الكيف . إن هذا

النطاق الواسع والمضمون الرحب للكلمة يفسر مدى اتساع وتباين ألوان النشاط التى يمكن الإيحاء بها إلى شخص منوم ، وهى ألوان للنشاط يمكن أن تتناول العالم الخارجى والداخلى لذلك الشخص على السواء » .

وبغير العمل ـ بغير خبرة استخدام الأدوات ـ لم يكن ليتاح للإنسان أبداً أن ينشىء اللغة كمحاكاة للطبيعة وكمجموعة شاملة من الرموز الدلالة على الأفعال والأشياء : أى كتجريد . لقد أوجد الإنسان الكلمات المنطوقة المتمايزة إحداها عن الأخرى لا لمجرد أنه كائن قادر على الألم والفرح والدهشة ، بل ولأنه أيضاً كائن عامل .

إن هناك صلة وثيقة بين اللغة والإيماء . وقد استنتج بوخر من ذلك أن الحديث هو تطور للأفعال المنعكسة للأجهزة الصوتية التى تنشأ بصورة عرضية من الجهد العضلى الذى يتطلبه استخدام الأدوات . فعندما ازدادت اليدان مهارة ، زادت حساسية الأجهزة الصوتية ، حتى تناول الوعى الناشىء هذه الأفعال المنعكسة وجعل منها نظاما للاتصال . وهذه النظرية تؤكد أهمية عملية العمل الجماعية ، تلك العملية التى لم يكن يمكن بدونها أن تتشكل اللغة المنظمة من الإشارات البدائية ونداءات المضاجعة وصيحات الخوف التى كانت المادة الأولية للغة . إن الإشارة التى يقوم بها الحيوان للدلالة على حدوث تغيير فى العالم المحيط به تطورت إلى «انعكاس أقوى للعمل» . وكانت هذه هى نقطة التحول من التكيف إزاء الطبيعة تكيفا سلبيا إلى تغيير الطبيعة تغييرا إيجابيا .

ويستحيل التمييز بين مئات «الأدوات العارضة» المتعددة الأنواع بوضع رمز خاص لكل منها ، أما إذا أمكن صنع عدد محدود من الأدوات النموذجية ، فعندئذ يمكن بل ويجب أن يوضع لكل منها رمز خاص . أو

اسم وعندما يقلد الناس إحدى الأدوات النموذجية مراراً وتكراراً يحدث شيء جديد تماماً . فكل النسخ التى صنعت متشابهة تحوى فى ذاتها نفس النمط ، وهذا النمط ـ من حيث وظيفته وشكله وفائدته للإنسان ـ يتكرر المرة بعد المرة . هناك فؤوس يدوية عديدة ، لكنها مع ذلك فأس واحدة .

ويستطيع الإنسان أن يستخدم أى فأس منها بدلاً من الفأس الأصلية لأنها جميعاً تخدم الغرض ذاته ، وتحدث الأثر نفسه ، فهى متشابهة أو متماثلة فى وظيفتها . ونحن عندما نعرف هذه الأداة ، لا يعنينا كثيرا أى واحدة من الفؤوس النمطية هى التى ستصل إلى يدنا . من هنا جاء التجريد الأول ، الشكل الأول للمفهوم الذهنى . عن طريق الأدوات ذاتها تمكن إنسان ما قبل التاريخ من «تجريد» الخاصة المشتركة بين الفؤوس الفردية المتعددة ـ خاصة أنها فأس ، وبذلك أوجد «المفهوم الذهنى» للفأس . إنه لم يكن يدرك ما يفعل ، لكنه مع ذلك كان يخلق مفهوما ذهنيا .

المحاكاة :

صنع الإنسان أداة ثانية على غرار الأولى ، وبذلك أنتج أداة جديدة لا تقل عن الأولى فائدة أو قيمة . وهكذا وجد أن المحاكاة تمنحه قوة إزاء الأشياء . فقطعة الحجر التى لم تكن لها فائدة تصبح لها قيمة عندما يمكن تشكيلها فى صورة أداة ، وبذلك تجند فى خدمة الإنسان . وهناك شيء سحرى فى عملية «المحاكاة» هذه ، إذ أنها تهيىء وسيلة للسيطرة على الطبيعة . ثم تأتى التجارب الأخرى فتؤيد هذا الكشف الغريب . فعندما يقلد المرء حيوانا ، ويتخذ شكلاً كشكله أو يصدر صوتا كصوته ، فإنه يستطيع أن يجذبه ويستدرجه إلى مسافة أقرب ، وتقع الفريسة فى يده بصورة

أسهل . هنا أيضاً نجد أن التشابه سلاح ، وسحر . ثم تأتى الغريزة الفطرية للنوع فتضيف إلى هذا الاكتشاف قوة على قوة . فهذه الغريزة تدفع الحيوانات إلى النظر بعين الريبة والشك إلى كل من يخرج من أفرادها عن المظهر المعتاد أو السلوك المعتاد ، إلى جميع الشواذ والفلتات . فهى ترى فيها ، غريزيا ، أفرادا خارجة على القبيلة ، لا بد من قتلها أو طردها خارج الجماعة الطبيعية . وبذلك تجد للتماثل أهميته فى جميع الميادين . ومن هنا بدأ إنسان ما قبل التاريخ ـ الذى شرع منذ قليل فى ممارسة بعض عمليات الموازنة والاختيار بين الأدوات ومحاكاتها ـ فى إضفاء أهمية بالغة على كل أشكال التماثل والتشابه .

والتماثل بين الأشياء والأدوات يمكن من تكوين الأفكار المجردة . ومن تشابه إلى آخر توصل الإنسان إلى تجميع ثروة من التجريدات تتزايد باستمرار . وأخذ فى إطلاق اسم واحد على المجموعات الكاملة من الأشياء التى تربط بينها علاقة ما . ومن طبيعة هذه التجريدات أنها كثيرا (وإن لم يكن دائما) ما تعبر عن رابطة أو علاقة حقيقية . فنحن نعرف أن الأدوات التى من نوع معين إنما صنعت كمحاكاة لنموذجها الأولى . وينطبق ذلك على كثير من التجريدات الأخرى : الذئب ، التفاحة ، إلخ .. إن هذه الروابط الجديدة المكتشفة تساعد على تصور الطبيعة بشكل أوضح . فلم يعد المخ يصور كل أداة يستخدمها الإنسان بيده ، ولا كل صدفة يجدها على الشاطىء ، كشيء منفرد قائم بذاته . بل أصبح هناك رمز يشمل الأدوات كلها ، أو الأصداف كلها ، يشمل كافة الأشياء المتماثلة أو الكائنات الحية التى من نفس الطراز . وهذا التركيز والتصنيف فى اللغة يسهل على الإنسان بشكل مطرد تبادل المعلومات عن العالم الخارجى ، وكذلك

تبادل الآراء حول هذا العالم الذى يشترك فيه مع جميع الناس الآخرين .

ونستطيع أن نقول الشىء نفسه عن العمليات الاجتماعية، وخاصة عملية العمل . فقد كررت الجماعة الإنسانية الناشئة هذه العملية مئات المرات وآلافها ، ووجدت بالتدريج رمزا - أو وسيلة للتعبير - يتجسد فيه هذا النشاط الجماعى . والأرجح أن هذا الرمز قد استخلص من عملية العمل ذاتها ، وأنه يمثل نوعا من الهارمونية الإيقاعية . ويشير هذا الرمز إلى نشاط خاص ارتبط به إلى حد يجعل رؤيته أو سماع صوته ينشط على الفور جميع مراكز المخ المتصلة بهذا النشاط . وكانت لهذه الرموز أهميتها الكبرى بالنسبة للإنسان الأول ، إذ كانت لها وظيفة تنظيمية داخل المجموعة أو الجماعة العاملة ، لأنها تنقل نفس المعنى إلى كافة أعضاء الجماعة . .

إن عملية العمل الجماعية تتطلب إيقاعا يوجد التناسق فى العمل . ويقوى من أثر الإيقاع ترديد «قرار» لفظى موحد . وسواء كان هذا القرار هو «هيف - لو - هو !» الذى يردده الإنجليز ، أو « هوراك» الذى يردده الألمان، أو «أى - دوخ - نيم» الذى يردده الروس ، فهو ضرورى دائما لإنجاز العمل بطريقة إيقاعية . ففى مثل هذا «القرار» الذى يكتسب سحرا خاصا ، يحتفظ الفرد بإحساسه بالجماعة حتى إذا كان يعمل خارجها . وقد حلل جورج طومسون (الذى لم أطلع لسوء الحظ على كتابه الرائع «دراسات فى المجتمع الإغريقى القديم، إنسان إيجه البدائى» إلا بعد أن أصبح كتابى هذا ماثلاً للطبع ، بحيث لا يسعنى غير الإشارة إليه إشارة عابرة) حلل أغانى العمل القديمة على أنها مزيج من «القرار» (أى النغمة الجماعية الموحدة) والارتجال الفردى . وكان من بين ما استشهد به أغنية سجلها المبشر السويسرى جونود ، نجد فيها صبيا من أبناء قبيلة تونجا يعمل فى تكسير

الصخور إلى جانب أحد الطرق فى إيفريقيا من أجل سادته الأوروبيين فسمعه ينشد :

«بى هاشانى سا ، ايبى !

باكو هى هلوفا ، ايبى !

بانوا ماشوق ، ايبى !

بانجاهى نجيكى ، ايبى !

إنهم يظلموننا ، ايبى !

ويسيئون معاملتنا ، ايبى !

ويشربون القهوة ، ايبى !

ولا يعطوننا شيئا ، ايبى !»

ومن المحتمل أن الكلمات الأولى اللازمة لعملية العمل - وهى الأصوات التى تخدم لتوفير الإيقاع الموحد للجماعة - كانت فى الوقت نفسه إشارات العمل الأوامر اللازمة لدفع الجماعة إلى العمل (تماما كما تؤدى صيحة التحذير إلى هرب القطيع) . وهكذا كانت كل وسيلة للتعبير عن طريق اللغة تحمل فى ذاتها قوة جديدة - قوة إزاء الإنسان وإزاء الطبيعة على السواء .

ولم تكن المسألة مجرد تصور من جانب إنسان ما قبل التاريخ بأن الكلمات أداة قوية . . فقد أدت الكلمات بالفعل إلى زيادة سيطرته على الواقع . ولم يكن دور اللغة محصورا فى التمكين من تنسيق النشاط

الإنسانى ، ووصف التجربة ونقلها ، وبالتالى زيادة كفاية العمل : بل أنها جعلت من الممكن أيضا التمييز بين الأشياء ، وذلك عن طريق ربطها بأسماء محددة ، مما يؤدى إلى انتزاعها من ذلك التجهيل الذى يحجبها فى الطبيعة وإدخالها تحت سيطرة الإنسان ، فإذا ما وضع حز على شجرة قائمة فى غابة ، فإن تلك الشجرة يكون قد تقرر مصيرها ، إذ يستطيع من وضع الحز أن يكلف غيره بالذهاب لقطعها فهو سيعرفها بالحز الظاهر عليها . وكذلك الاسم الذى يطلق على شىء : إنه علامة توضع على ذلك الشىء ، تميزه عن غيره من الأشياء ، وتسلمه ليد الإنسان . وخط التطور متصل بين صنع الأدوات وامتلاكها ، ووضع علامات عليها «برسم حز أو أكثر أو وضع حلية بدائية» ومن ثم تسميتها ، وبذلك تصبح شيئاً يمكن معرفته والتحكم فيه بالنسبة لكل فرد فى الجماعة .

وعن طريق المحاكاة أمكن تكرار الأداة النمطية ، مما ميز ـ بما يشبه السحر ـ قطعة الحجر التى تصنع منها عن الأحجار الأخرى التى لم تكن تخضع إلا لسلطان الطبيعة . ونستطيع أن نتصور أن وسائل التعبير اللغوية الأولى أيضاً لم تكن أكثر من تقليد ومحاكاة . وكان ينظر إلى الكلمة فى أول الأمر على أنها الشىء ذاته . اذ هى الوسيلة لحيازته وفهمه والتحكم فيه . ونجد أن جميع الأجناس البدائية تقريبا تعتقد أنها عندما تذكر اسم شىء أو شخص من الإنس أو الجان ، تتحكم فيه بشكل من الأشكال (أو لعلها تثير غضبه السحرى) . ونجد هذه الفكرة متغلغلة فى عدد لا يحصى من الأقاصيص الشعبية : ويكفى أن نذكر رمبلستلسكين الخبيث وهو يصيح صيحته الظافرة :

ما أسعدنى إذ لا يعرف أحد

فوسيلة التعبير ـ الإيماءة ، أو الصورة ، أو الصوت ، أو الكلمة ـ هى أداة ، شأنها شأن الفأس اليدوية أو السكين . ماهى إلا وسيلة أخرى لبسط سيطرة الإنسان على الطبيعة .

وهكذا برز إلى الوجود كائن جديد عن طريق استخدام الأدوات وعن طريق عملية العمل الجماعية . وكان هذا الكائن ـ الإنسان ـ أول كائن يواجه الطبيعة كلها كذات إيجابية . ولكن قبل أن يصبح الإنسان ذاتا بالنسبة لنفسه ، كانت الطبيعة قد أصبحت موضوعا بالنسبة إليه . فالشىء فى الطبيعة لا يصبح موضوعاً إلا إذا أصبح مادة للعمل أو أداة له : إن علاقة الذات والموضوع لا تنشأ إلا من خلال العمل .

وقد أدى انفصال الإنسان بالتدريج عن الطبيعة ، هذه الطبيعة التى لا يزال من مخلوقاتها رغم أنه يواجهها كخالق بشكل يتزايد باستمرار ، أدى إلى ظهور قضية من أعمق قضايا الوجود الإنسانى . فهناك أساس حقيقى للحديث عن «الطبيعة المزدوجة» للإنسان . إذ أنه مع استمرار انتمائه للطبيعة ، أوجد «الطبيعة مضادة» أو «طبيعة عليا» . لقد أنشأ من خلال العمل نوعا جديدا من الواقع : هو واقع حسى وفوق حسى فى الوقت ذاته .

وليس الواقع فى أى مجال مجرد تراكم لوحدات منفصلة تقوم إحداها إلى جانب الأخرى دون رابطة فيما بينها . فكل «شىء» مادى متشابك مع كل «شىء» مادى آخر . وهناك بين الأشياء علاقات متعددة ، وهى علاقات واقعية كواقعية الأشياء المادية ذاتها . ولا يتشكل الواقع من الأشياء إلا فى ارتباطها بغيرها من الأشياء . وكلما زادت هذه الارتباطات غنى وتعقيدا ،

زاد الواقع كذلك غنى وتعقيدا . ولنأخذ مثلاً شيئاً من نتاج العمل . ماهو هذا الشىء ؟ من ناحية الواقع الميكانيكى هو لا يعدو أن يكون «كتلة» تنجذب نحو «الكتل» الأخرى(و«الكتلة» نفسها تعبير عن علاقة) . ومن ناحية الواقع الفزيائى الكيميائى هو جزء من مادة صلبة مركبة تركيبا خاصا من ذرات وجزيئات خاصة تخضع لقواعد تنفرد بها هذه الجسيمات . ومن ناحية الواقع الإنسانى والاجتماعى هو أداة ، هو موضوع لقيمة استعمالية، وإذا ما بودل مع شىء آخر اكتسب قيمة تبادلية . إن العلاقات الجديدة بين الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان وإخوته من البشر ، قد تغلغلت فى هذه الكتلة من المادة وأضفت عليها مضمونا جديدا ووصفا جديدا لم يكونا لها من قبل . وهكذا فالإنسان، أى الكائن العامل ، هو الخالق لواقع جديد ، ولطبيعة متفوقة ، وأعجب نتاج لها هو العقل . إن الكائن العامل يرقى بنفسه ، عن طريق العمل ، ليصبح كائنا مفكرا . فالفكر - أى العقل - هو النتيجة الحتمية لتفاعل الإنسان مع الطبيعة تفاعلا مقصودا .

إن الإنسان ، بعمله، يغير العالم وكأنه ساحر : فقطعة من الخشب، أو العظم ، أو الصوان تشكل لتشابه نموذجا معينا ، فإذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته . والأشياء المادية تتحول إلى رموز وأسماء ومفاهيم ، والإنسان نفسه يتحول من حيوان إلى إنسان .

هذا السحر الكائن فى جذور الوجود الإنسانى نفسه ، والذى يولد فى وقت واحد إحساساً بالعجز ووعيا بالقوة ، خوفا من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها ، هذا هو الجوهر الأصيل لكل فن . إن صانع الأدوات الأول الذى شكل الحجر فى صورة جديدة حتى تخدم الإنسان ، كان هو

الفنان الأول . والإنسان الأول الذى أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فنانا عظيماً ، وذلك عندما ميز أحد الأشياء عن متاهة الطبيعة ، وروضه عن طريق استخدام رمز ، ثم أسلم هذا الشىء الذى خلقته اللغة إلى غيره من الناس كأداة تمنحهم القوة . والإدارى الأول الذى نظم عملية العمل بواسطة الغناء الإيقاعى ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للإنسان ، كان نبيا فى الفن . والصياد الأول الذى تنكر فى هيئة حيوان وتمكن عن طريق هذا التماثل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده ، والرجل الأول الذى وضع فى العصر الحجرى علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حلية ، ورئيس القبيلة الأول الذى بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جذع شجرة حتى يجذب إليه هذا النوع من الحيوان . . . هؤلاء جميعاً هم آباء الفن .

قوة السحر :

إن الاكتشاف المثير ، اكتشاف أن الأشياء الطبيعية يمكن أن تتحول إلى أدوات قادرة على التأثير فى العالم الخارجى بل وعلى تغييره، كان من الحتم أن يؤدى إلى فكرة أخرى فى ذهن الإنسان فى أول عهده ، ذلك الإنسان الذى كان يجرب بلا توقف والذى كان قد شرع فى التفكير على مهل : فكرة أن المستحيل نفسه يمكن أن يتحقق بأدوات سحرية . . إن الطبيعة يمكن أن «تخدع » دون حاجة إلى الجهد الذى يتطلبه العمل . ولما كانت الأهمية العظمى للتقليد والمحاكاة تملك على الإنسان الأول نفسه ، استنتج أنه مادامت جميع الأشياء المتشابهة متطابقة ، فإن قدرته إزاء الطبيعة يمكن عن هذا الطريق ألا تقف عند حد : إن هذه القدرة الجديدة على التحكم فى

الأشياء والسيطرة عليها ، وحفز النشاط الاجتماعى وبعث الأحداث بواسطة الرموز والصور والكلمات ، دفعت الإنسان إلى توقع أن تكون القوة السحرية للغة غير محدودة . لقد خلبته قوة الإرادة ـ هذه القوة القادرة على التنبؤ بأشياء ، وإحداث أشياء ، لم توجد بعد لكنها موجودة فقط كفكرة فى الذهن ـ فكان من الطبيعى أن ينسب إلى الإرادة قوة شاملة لا تقف عند حد . .

وفى كتاب روث بندكت « أسس الحضارة » (١٩٣٥) مثال واضح للاعتقاد بأن المحاكاة تؤدى إلى اكتساب القوة . فنحن بإزاء عراف بجزيرة دوبو يريد إنزال مرض مهلك بأحد الأعداء .

« فحتى تحدث التعويذة أثرها نجده يقلد مقدما عذاب المراحل الأخيرة للمرض الذى يبتلى به الشخص المقصود ، فينكفىء على الأرض ، ويصيح متشنجا . لأنه بذلك وحده ، وبعد التقليد الدقيق لآثار المرض ، يمكن للرقية أن تحدث أثرها » .

« أما الرقية ذاتها فتكون صريحة ومباشرة شأن الأعمال المصاحبة لها . . وهذه هى التعويذة التى تستخدم للابتلاء بمرض الجانجوزا ، ذلك المرض الرهيب الذى يأكل لحم الإنسان كما يأكل طائر أبو قرن ـ الذى أطلق اسمه على هذا المرض ـ جذور الأشجار بمنقاره الكبير الحاد :

أبا قرن يا ساكن سيجا سيجا

فى قمة شجرة لوانا

اقطع ، اقطع

ومزق

من الأنف

من الصدغين

من الحلق

من الردف

من عظمة اللسان

من الرقبة

من السرة

من الظهر

من الكلى

من الأحشاء

اقطع ومزق .

أبا قرن يا ساكن توكو كو

فى قمة شجرة لوانا

إنه (أى الضحية) ينكفىء منحنيا ، ينكفىء ممسكا ظهره

ينكفىء عاقدا ذراعيه أمامه

ينكفىء ويداه على كليتيه

ينكفىء وذراعاه يحيطان برأسه

ينكفىء منطويا على نفسه مرتين

نائحا صارخا

إنها (أى قوة الرقية غير المنظورة) تطير إلى هناك

بسرعة تطير إلى هناك

وكان الفن أداة سحرية ، وقد ساعد الإنسان فى إخضاع الطبيعة وفى تنمية العلاقات الاجتماعية . بيد أنه يكون من الخطأ اعتبار هذا العنصر وحده مصدر الفن . فكل ظاهرة جديدة هى نتيجة لمجموعة من العلاقات الجديدة التى تكون أحيانا شديدة التعقيد . ربما كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة والمشعة (لا بالنسبة للكائنات البشرية وحدها بل وبالنسبة للحيوانات أيضاً) ولجاذبية الضوء الخارقة ، دورهما فى مولد الفن . وربما كانت من حوافزه أيضاً المغريات الجنسية بأنواعها : الألوان الصارخة ، الروائح النفاذة ، الجلود الجميلة والريش الرائع فى دنيا الحيوان ، والجواهر والملابس الفاخرة وعبارات الغزل وإيماءاته فى دنيا الناس . وربما لعبت دورا هاما ايقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية : نبض القلب ، حركة التنفس ، الالتقاء الجنسى ، والتكرار الإيقاعى لهذه العمليات وما يصحبه من متعة ، وأخيرا وليس آخرا : إيقاعات العمل . إن الحركة الإيقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وتربط الفرد بجماعة من البشر . وكل اضطراب فى الإيقاع يحدث أثرا غير سار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل . وهكذا نجد الإيقاع متمثلا فى الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت ، وعلى هيئة تناسب « وسيمترية » . وأخيرا فإن من العناصر

الأساسية فى الفنون ذلك العنصر الذى يبعث الرهبة والخوف ، وذلك العنصر الذى يظن أنه يمنح الإنسان قوة إزاء عدوه . فمن الواضح أن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان القوة . . إزاء الطبيعة ، أو إزاء العدو ، أو إزاء رفيق الجنس ، أو إزاء الواقع ، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية . لم يكن للفن فى فجر الإنسانية «بالجمال» غير أوهى الصلات ، ولم يكن له بالنوازع الاستاطيقية صلة على الاطلاق : إنما كان أداة أو سلاحا سحريا فى يد الجماعة الإنسانية فى صراعها للبقاء .

وإننا لنخطىء أفدح الخطأ اذا سخرنا من اعتقاد الإنسان الأول بالخرافات، أو من سعيه لترويض الطبيعة عن طريق المحاكاة والتقليد وبقوة الصورة واللغة والعرافة والحركات الإيقاعية الجماعية وما شاكلها. ولا شك فى أنه وهو المبتدىء فى ملاحظة قوانين الطبيعة ، وكشف علاقة العلة والمعلول، وإقامة عالم واع تؤلفه الرموز الاجتماعية والكلمات والمفاهيم والمصطلحات، لا شك فى أنه وصل إلى نتائج خاطئة لا تقع تحت حصر ، وفى أن الاعتماد على التشابه أضله سواء السبيل؛ فكون كثيرا من الأفكار المغلوطة من أساسها (وهى أفكار ما زال معظمها قائما فى لغتنا وفلسفتنا فى صورة من الصور) . ومع ذلك ، فهو عندما أوجد الفن كان قد كشف وسيلة حقيقية لزيادة قوته وإثراء حياته : رقص القبائل المحموم قبل الصيد كان يؤدى فعلا إلى زيادة شعور القبيلة بقوتها ، ورسوم الحرب وصيحاتها كانت تؤد فعلا إلى زيادة المحارب عزما وتصميما ، كما أنها تساعد فى إرهاب العدو . ورسوم الحيوان على حوائط الكهوف كانت تساعد الصياد فعلا على الشعور بالأمن والتفوق على الحيوانات التى يطاردها . والاحتفالات الدينية

بشعائرها الدقيقة كانت تؤدى فعلا إلى تثبيت الخبرة الاجتماعية لدى كل عضو فى القبيلة وتجعل من كل فرد جزءا فى بناء الجماعة . إن الإنسان ، هذا الكائن الضعيف فى مواجهة الطبيعة الخطرة المجهولة المرهوبة ، وجد فى السحر عونا عظيما له .

ولم يلبث السحر أن انقسم بالتدريج إلى فروع : الأديان البدائية ، والعلم ، والفلسفة . وتغيرت مهمة « التمثيل الصامت » بالتدريج وبشكل غير ملحوظ : فالمحاكاة التى لم تكن ترمى إلا إلى اكتساب قوة سحرية تمكنت بالتدريج من إحلال الاحتفالات التمثيلية محل تقديم القربان الحى . والضراعة الموجهة إلى أبى قرن والتى أوردنا مثالا منها فى الصفحات السابقة هى فى إطار السحر الخالص ، ولكن عندما نجد أن احدى القبائل الأصلية فى استراليا تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القربان على حين يكون هدفها فى الواقع هو إراحة روح الميت مستخدمة فى ذلك «التمثيل الصامت» ، نكون قد انتقلنا إلى الدراما وإلى العمل الفنى . وهذا مثال آخر : زنوج دياجا يقطعون شجرة . إنهم يقولون إنها أخت الإنسان الذى تنبت فى أرضه ، ويصورون التهيئة لقطع الشجرة على أنها تهيئة لزواج الأخت . وفى اليوم السابق لقطع الشجرة يقدمون إليها اللبن والجعة والعسل، وهم يقولون «مانا موفو (ابنتى المفارقة لنا) ، يا أختى ، إنى أمنحك زوجا ، لقترن بك يا ابنتى » . وعندما تقطع الشجرة فعلا يصيح صاحبها باكيا : « سلبتمونى أختى » . هنا نرى الانتقال من السحر إلى الفن واضحا : فالشجرة كائن حى ، وأعضاء القبيلة إذ يقطعونها يهيئونها لميلاد جديد . وذلك استمرار لنظرتهم إلى الموت على أنه ميلاد جديد للفرد من جسد الجماعة الأم . وهو عرض نجد فيه توازنا دقيقا بين وقار الاحتفالات الرسمية وعبث الفن .

والحزن الذى يتظاهر به مالك الشجرة يحمل أصداء من الخوف القديم واللعنة السحرية . وقد بقيت معنا شعائر هذه الاحتفالات فى صورة الدراما .

إن هذه الوحدة السحرية بين الإنسان والأرض كانت هى الأساس الذى صدرت عنه تلك العادة المنتشرة ، عادة تقديم الملوك كقربان للآلهة . وقد أثبت فريزر أن مكانة الملك إنما نشأت أولا وقبل كل شىء من السحر المتعلق بالخصوبة . ففى نيجيريا ، كان الملك أول الأمر مجرد أليف للملكة ، إذ لا بد للملكة من الحمل حتى تعطى الأرض ثمرها . وبعد أن يؤدى الرجال - الذين يعتبرون ممثلين لإله القمر على وجه الأرض - واجبهم تقوم النساء بقتلهم . وكان الحيثيون ينثرون دم الملك المقتول فوق الحقول ، أما جسده فتأكله الجنيات : وهن وصيفات الملكة بعد أن يرتدين أقنعة من رؤوس الكلاب أو الجياد أو الخنازير . ومع التحول من المجتمعات التى تسيطر عليها الأم إلى المجتمعات التى يسيطر عليها الأب ، سلب الملك الملكة كثيرا من سلطاتها . فكان يرتدى ملابس نسائية ، ويضع أثداء صناعية ويمثل الملكة . وأصبح هناك نائب للملك يقتل بدلا منه ، ثم استبدلت الحيوانات بنائب الملك هذا . أصبح الواقع أسطورة ، وتحولت الطقوس السحرية إلى شعائر دينية ، وفى النهاية تحول السحر نفسه إلى الفن .

لم يكن الفن إنتاجا فرديا بل جماعيا ، وإن كانت البوادر الأولى للفردية قد بدأت تظهر بشكل متوار فى شخص العراف . إذ كان المجتمع البدائى يفترض طرازا متزمتا من الجماعية الوثيقة . ولم يكن هناك ما هو أشد هولا من طرد إنسان خارج الجماعة . إذ كان انفصال الفرد عن المجموعة يعنى الموت . أما الجماعة فتعنى الحياة ومتعها . وكان الفن بكل أشكاله - اللغة ،

الرقص ، الأغاني الإيقاعية ، الطقوس السحرية ـ هو النشاط الاجتماعي في أجل صوره ، النشاط المشترك بين الجميع والذي يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان . ولم يفقد الفن أبدا هذا الطابع الجماعي فقدا كاملا ، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية وحلول مجتمع من الطبقات والأفراد محلها . .

الفن ومجتمع الطبقات :

كانت الكشوف التي وصل إليها باتشوفن ومورجان حافزا لماركس وإنجلز على البحث في عوامل انهيار المجتمع القبلي الجماعي ، والنمو التدريجي لقوى الإنتاج ، وتقسيم العمل بشكل مطرد ، ونشأة التجارة على أساس المقايضة ، والانتقال إلى سيطرة الأب ، وبدايات الملكية الفردية والطبقات الاجتماعية والدولة . وقد اشترك منذ ذلك الحين مئات الباحثين في دراسة الجوانب المختلفة لهذه العملية . ويشغل بين هذه الدراسات مكانة خاصة الكتابان اللذان ألفهما جورج طومسون عن « إسخيلوس وأثينا» و «دراسات في الحضارة الإغريقية القديمة » .

لقد أدت زيادة إنتاجية العمل في اليونان القديمة إلى قبول العمال كقسم من المجتمع الذي كان يتألف من الرئيس والشيوخ وزراع الأرض . وكان الرئيس يحصل على جعل منتظم ، كما كان يدخل في اختصاصه التصرف في فائض المنتجات الزراعية . ثم نتج عن العلاقات الودية بين القبائل أن نشأ تبادل السلع بالتدريج وبشكل غير محسوس ، إذ كانت الهدايا ورد الهدايا نوعا من المقايضة . وكان هؤلاء الرؤساء ، وكذلك العمال ، أول من تخلص من قيود العشيرة : فأصبح الأولون ملاكا للأرض ، ونظم الآخرون أنفسهم في

نقابات . وتحولت القرية القبلية إلى دولة المدينة التي يحكمها ملاك الأرض . وكانت تلك بداية المجتمع الطبقي .

وكما كان السحر ملائما لشعور الإنسان بالاتحاد مع الطبيعة ، وبوحدة جميع الموجودات ـ وهي وحدة متضمنة في العشيرة ـ أصبح الفن تعبيرا عن بداية الشعور بالغربة ، بالانفصال . كانت العشيرة الطوطمية تمثل كلا شاملا . وكان طوطم العشيرة رمزا للعشيرة الخالدة نفسها ، تلك الجماعة الدائمة التي يخرج الفرد منها وإليها يعود . وكانت هذه الوحدة في التركيب الاجتماعي على غرار العالم المحيط بها . فنظام العالم مساير النظام المجتمع . . وبعض الشعوب تطلق على الوحدة الاجتماعية الدنيا اسم الرحم . وتتألف الجماعة من الأحياء والموتى . كتب الأب فان ونج في كتابه «دراسات عن الكونجو» :

« الأرض ملك للقبيلة كلها ، بلا تجزئة ، أي أنها ليست للأحياء وحدهم وإنما هي أيضاً ـ بل أولاً ـ للأموات ، أي للباكولو . إن القبيلة والأرض التي تعيش عليها يشكلان وحدة لا تتجزأ ، وهذه الوحدة يحكمها الباكولو » .

وكتب ج . ستريلو عن قبيلتي أرانده ولوريتجه من قبائل وسط استراليا يقول :

« ما أن تشعر إحدى النساء بأنها حامل ، أي بأن رتابا (طوطم) قد دخلها ، حتى يتوجه جد الطفل المنتظر إلى شجرة من أشجار الملجة ويقطع جزءا صغيراً من الجورنجة (وهو جسم الطوطم السري المختفي الذي يربط الفرد بأسلافه وبالكون) ويحفر عليه بسن من أسنان السنجاب رموزا متصلة بالطوطم أو بالطوطم السلف . . إن الطوطم ، والطوطم السلف ،

والطوطم الخلف (وفى أثناء الاحتفالات يجسده الشخص الذى يمارس الطقوس بما يرتديه من حلى وأقنعة) تتمثل فى أغانى الجورنجة فى وحدة مترابطة».

إن الوحدة الكاملة بين الإنسان والحيوان والنبات والحجر، بين الحياة والموت، بين الجماعة والفرد، تعتبر فرضا أوليا فى جميع الطقوس السحرية.

ومع انفصال الكائنات الإنسانية عن الطبيعة بصورة مطردة، ومع الاضمحلال التدريجى لوحدة القبيلة الأصلية نتيجة لتقسيم العمل والملكية يختل التوازن القائم بين الفرد والعالم الخارجى. وينشأ عن هذا الاضطراب فى الانسجام مع العالم الخارجى مختلف أنواع الهستيريا ونوبات الغيبوبة والجنون. وقد كتب المفكر الإيطالى الكبير أنطونيو جرامشى فى رسالة كتبها من السجن فى ١٥ فبراير ١٩٣٢ يتحدث عن طريقة التحليل النفسى التى يرى أنها لا تجدى إلا مع العناصر الاجتماعية التى توصف فى الأدب الرومانسى بأنها: «المهانون المضطهدون.. وهم أكثر عددا مما يظن الناس عادة. أى أن تستخدم مع الأشخاص الذين تمسك بخناقهم التناقضات الحديدية للحياة المعاصرة. (وذلك إذا تحدثنا عن الحاضر وحده. ولكن كان لكل عصر حاضره فى مواجهة ماضية). والذين لا يستطيعون بلا مساعدة، أن يصلوا إلى حل لهذه التناقضات والتغلب عليها والوصول إلى سلام نفسى جديد وتجربة جديدة، إنهم لا يستطيعون إيجاد التوازن بين اندفاعات الإرادة والأهداف التى يمكن تحقيقها..».

وفى أوقات الأزمات يزداد التناقض بين الحاضر والماضى، ويتخذ هذا التناقض شكلا حادا. وكان من عصور الأزمات ذلك العصر الانتقالى من

حياة الجماعة البدائية إلى «العصر الحديدى» لمجتمع الطبقات، ذلك العصر الذى نجد فيه فئة قليلة من الحكام وجماهير غفيرة من «المهانين المضطهدين».

إن حالة «الانجذاب» - أى حالة الهستيريا - إنما هى محاولة لإعادة حياة الجماعة البدائية، وإعادة الوحدة مع العالم. فمع ازدياد التمايز - الاجتماعى ظهرت من ناحية فترات كانت الجماعة تخرج فيها عن طورها، كما ظهر من ناحية أخرى أفراد (كثيرا ما يؤلفون فيما بينهم اتحادات أو روابط) تصبح وظيفتهم الاجتماعية هى أن تتملكهم الشياطين أو «يهبط عليهم الالهام» ومهمة هؤلاء الخارجين عن طورهم، سواء منهم الملعونون والمقدسون، الأنبياء والمنشدون وأمثالهم - هى إعادة الوحدة المفقودة والتناسق الضائع مع العالم الخارجى..

ونحن نقرأ فى محاورة «أيون» لأفلاطون:

«إن شعراء الملاحم - المجيدين منهم - لا يستمدون إجادتهم من الفن، بل من الالهام، من الوحى الذى يهبط عليهم، ومن ثم ينطقون بكل هذا الشعر الرائع. وكذلك الأمر مع المجيدين من الشعراء الغنائيين. وكما أن كهنة الآلهة كوربيلا لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم متنبهون. إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الوحى الإلهى، مثل كاهنات باخوس عندما ينزل بهن الوحى الإلهى فيهذين ولا يعين ويحلبن مياه الأنهار لبنا وعسلا».

يقول أفلاطون: إن الآلهة تتحدث من خلال هؤلاء الناس. وهو هنا يضع اسم الآلهة مكان الجماعة: إن مضمون خروج هؤلاء الأفراد عن طورهم

هو إعادة تركيب الجماعة البدائية بطريقة عنيفة فى داخل الفرد . وهكذا نجد أن الفن فى المجتمع الذى تمايز أبناؤه قد خرج من السحر ، كنتيجة لهذا التمايز نفسه ، وما صحبه من شعور بالغربة متزايد باستمرار . .

وفى المجتمع الطبقى ، تسعى الطبقات إلى تجنيد الفن ـ هذا الصوت القوى للجماعة ـ من أجل خدمة أغراضها الخاصة . فمن قلب الكورس المؤلف من الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس ، وبدأت الأغانى المقدسة تتحول إلى أناشيد فى الثناء على الحكام . وانقسم طوطم العشيرة إلى آلهة متعددة للفئات الأرستقراطية المختلفة . ثم تطور قائد الكورس أخيراً بما لديه من موهبة فى الارتجال والتجديد إلى شاعر منشد يرتل أشعاره فى بلاط الملك بغير كورس ، ثم انتقل فيما بعد إلى الغناء فى الأسواق . إننا نجد من ناحية، التمجيد الأبولونى للقوة وللأوضاع القائمة ـ للملوك والأمراء والأسر الأرستقراطية والنظام الاجتماعى الذى أقاموه والمتمثل فى أيديولوجيتهم والذى يزعمون أنه نظام الكون بأسره ـ ونجد من ناحية أخرى الثورة الديونيسية من أسفل ، ثورة الجماعة القديمة الممزقة والتى لجأت إلى الجمعيات السرية والعبادات المتخفية ، لتحتج على انتهاك حقوق المجتمع وتقسيم هذا المجتمع ، وعلى قيود الملكية الفردية ومساوىء الحكم الطبقى ، وتتنبأ بعودة النظام القديم والآلهة القدامى، وبعصر ذهبى قادم يسود فيه العدل والإخاء . وكثيرا ما اجتمعت العناصر المتناقضة داخل الفنان الواحد، خاصة فى تلك الفترات التى لم تكن الحياة الجماعية القديمة قد ابتعدت عنها كثيراً ، وكانت لا تزال قائمة فى وعى الناس . حتى الفنان الأبولونى ، المبشر بالطبقة الحاكمة الناشئة ، لم يكن يخلو تماما من هذا العنصر الديونيسى ، من هذا الاحتجاج وهذا الحنين إلى الجماعة القديمة ونظام المجتمع القديم.

وكان العراف فى المجتمع القبلى البدائى ممثلا للجماعة وخادما لها بكل معنى الكلمة . وكانت قدرته السحرية تتضمن المخاطرة بالتعرض للموت إذا ما فشل مرات عدة فى تحقيق ما تتوقعه منه الجماعة . أما فى المجتمع الطبقى الوليد فقد توزع دور العراف كل من الفنان والكاهن ، لينضم إليهما فى المستقبل الطبيب والعالم والفيلسوف . ولم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة إلا بالتدريج ، حتى انفصمت تماماً آخر الأمر . ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان يعتبر ممثلاً للمجتمع ومتحدثاً باسمه. ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية ، فشخصيته ثانوية، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى . كانت مهمة الفنان أن يشرح لإخوانه المغزى العميق للأحداث ، أن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعى والتاريخى ، وضرورتها ، والقوانين التى تحكمها ، وأن يحل لهم لغز العلاقات الأساسية بين الإنسان والطبيعة ، وبين الإنسان والمجتمع . كان واجبه أن ينمى الوعى بالذات وبالحياة لدى أبناء مدينته ، وطبقته ، وأمته . وأن يحرر الناس وهم يخرجون من أمن الجماعة البدائية إلى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقى ، من القلق الذى تفرضه عليهم الفردية المبهمة المجزأة ، ومن الخوف من وجود غير آمن ، وأن يعود بالحياة الفردية مرة أخرى إلى حياة جماعية ، ويحول الشخصى إلى عام ، أى أن يعيد إلى الإنسان وحدته الضائعة .

فالواقع أن الإنسان دفع ثمنا غاليا لارتقائه إلى أشكال اجتماعية أكثر تعقيدا وأكثر إنتاجا . إذ ترتب على اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل

بين الطبقات أن تغرب الإنسان وانفصل ، لا عن الطبيعة وحدها بل وعن نفسه ذاتها . وكان النظام المعقد للمجتمع يعنى أيضاً تحطيم العلاقات الإنسانية . إذ كان معنى زيادة الثروة الاجتماعية فى كثير من الحالات زيادة فقر الإنسان . . وكان هناك شعور ضمنى صامت بأن الفردية خطيئة جوهرية ، وأن الشوق إلى الوحدة المفقودة لايمكن أن يخمد . وكان الحلم «بالعصر الذهبى» والفردوس البرىء يضىء من خلال الماضى المظلم البعيد. ليس معنى هذا أن التطلع إلى العالم الماضى الفاضل كان هو المضمون الوحيد أو المضمون الأساسى للشعور أثناء تطور المجتمع الطبقى . فقد كان الموضوع المقابل ـ تأكيد الأوضاع الاجتماعية الجديدة والإشادة «بالآلهة الجديدة» ـ موجوداً أيضاً بشكل واضح . ففى «الأوريستيا» لإسخيلوس مثلا نجد أن هذا هو العنصر الأساسى . وكان الأدب يصور جميع المشكلات وألوان الصراع الاجتماعى ، ويكون ذلك عادة على هيئة «تغريب» ميثولوجى مع تفاوت فى توكيد بعض الجوانب من كاتب لآخر ومن مرحلة لأخرى . وكان الذين يمجدون الماضى ويرون فيه «العصر الذهبى» هم عادة الفقراء والمضطهدين من الشعراء . ثم اتجه نفس الاتجاه أيضاً الشعراء الميسورون «فرجيل وهوراس وأوفيد» وذلك بعد اتجاه العالم القديم إلى التدهور . وقد استخدم أولئك الكتاب هذا الاتجاه ـ كما نرى فى كتاب «جرمانيا» لمؤلفه تاكيتوس ـ حجة ضد قوى التفكك الاجتماعى . لكن الشعور الذى وجد منذ البداية ، وكان لا يفتأ يتردد خلال عملية التمايز والانقسام الطبقى كان هو الخوف من الغطرسة والغرور ، والاعتقاد بأن الإنسان فقد كل توازن وكل قدرة للتحكم على الأشياء ، وأن ميلاد الفردية أدى بصورة حتمية إلى خطيئة كبرى .

وكان لا بد أن تمتد الفردية التى تناولت الكائنات البشرية فتشمل الفنون . وحدث ذلك عندما ظهرت إلى الوجود طبقة اجتماعية جديدة، هى طبقة التجار من راكبى البحار ، تلك الطبقة التى قامت بدور كبير فى تطوير الشخصية الإنسانية . ولاشك فى أن الارستقراطية المالكة للأرض ـ وهى التى حفرت قبر الجماعة القبلية القديمة ـ قد أبرزت أيضا عددا من الشخصيات ، ولكن كان الطابع الأساسى لتلك الشخصيات هو الحرب والمغامرة والبطولة . ونحن لا نستطيع أن نتصور أخيل أو أوديسيوس إلا بعيدا عن وطنه : فهو فى ذلك الوطن لا يمكن أن يكون بطلا فرديا ، بل يكون مجرد ممثل لعائلته الأرستقراطية ، مجرد إطار فان للمالك الخالد ، مجرد حلقة غير شخصية فى سلسلة طويلة من السلف والخلف . أما التاجر راكب البحار فيختلف عن ذلك تماما : فهو مغامر عصامى اعتاد تعريض حياته للخطر المرة بعد المرة ، ليس فى نفسه ولاء للأرض والمحافظة على نظمها التى لا تتغير فى البذر والحصاد ، وإنما ولاؤه للبحر المتغير المتقلب الذى لا يكف عن الحركة والذى يستطيع أن يهبط به إلى القاع أو يرفعه على قمة أمواجه إلى الذروة . كل شىء هنا يتوقف على البراعة الفردية وعلى العزيمة والقدرة على الحركة والذكاء . . وعلى الحظ . لكن الفارق يمضى إلى أبعد من ذلك . فمالك الأرض لا يواجه أرضه كأنه غريب عنها ، بل هما مرتبطان معا برباط وثيق : إن قطعة الأرض تعتبر امتداداً لشخص مالكها . كل شىء يخرج من الأرض وإليها يعود . أما علاقة التاجر بممتلكاته فهى علاقة مختلفة . هما غريبان أحدهما عن الآخر. ومن طبيعة تلك الممتلكات ألا تبقى ثابتة بل هى دائما فى تبادل مستمر ، أى فى تحول مستمر ، لم يحدث أبدا فى تاريخ العالم القديم ـ الذى رأى فى إدخال النقود إلى الاقتصاد

الطبيعى ظاهرة سيئة ـ أن انتصرت القيمة التبادلية على القيمة الاستعمالية انتصارا كاملاً كهذا الذى شهده العالم الرأسمالى ، لم يعد للصفات المحددة للأشياء موضوع التبادل ـ سواء كانت نوعا من المعدن أو النسيج أو التوابل ـ أهمية تذكر فى نظر التاجر، على حين تصبح الأهمية الأولى لصفتها المجردة ـ كونها قيمة ـ وصفتها باعتبارها أشد أشكال الملكية تجريدا ـ وهى النقود . لكن لهذا السبب ذاته ، لكون الشىء المنتج أصبح سلعة ، أصبح شيئا منفصلا غريبا ، كان موقف التاجر منه موقف الفرد المتحكم . إن فقد الملكية لشخصيتها قد منحه الحرية اللازمة ليصبح هو شخصية . فنحن نجد دائما فى المدن الساحلية التجارية فى العالم القديم الأمير التاجر الكبير، «المستبد» الفردى ، الذى يواجه العائلات الأرستقراطية ، ويتحدى الامتيازات الموروثة ، ويطالب بحقه فى أن يكون شخصية ثورية فعالة ناجحة . ولم تعرف الثورة فى صورتها النقدية أى قيود وراثية . فهى لا تعنى بنبل الأصل أو المحتد ، وإنما تكون من نصيب الأجرأ قلبا . . والأسعد حظا .

وكان من أثر غزو النقود والتجارة للعالم الاقطاعى المحافظ ، أن أصبحت العلاقات بين الناس أقل إنسانية ، وقل الترابط بين أعضاء المجتمع . وتقدمت «الأنا» المستقلة المعتمدة على نفسها ، لتشغل المكان الرئيسى فى الحياة . وفى مصر ، وهى البلاد التى كان العمل فيها موضع الاحترام ، ولم يكن فيها تمييز اجتماعى ضد العامل كما كان الحال فى اليونان، ظهر الشعر المدنس المعنى بالمسائل الفردية فى مرحلة مبكرة ، وسار جنباً إلى جنب مع الشعر المقدس ومع أدب الجماعة . ولننقل هنا واحدة من أغانى الحب الكثيرة التى عرفتها مصر القديمة :

قلبى بعزك

عندما أرقد بين ذراعيك

افعل كل ما تريد .

رغبتى تقتلنى

وعندما أراك ، تلمع عيناى

إنى ألتصق بك حتى أرى حبك

إنك أنت قرين قلبى

وهذه الساعة أجمل من كل ساعة أخرى

ليتها تدوم إلى الأبد

منذ رقدت معك ، رفعت قلبى

وسواء شكا قلبى أو رقص طربا

فلا تبعد عنى

وفى بلاد أخرى ، كانت التجارة هى التى أدخلت الذاتية فى الأدب ، إذ أصبحت للتجربة الفردية أهميتها بحيث استطاعت أن تقف جنبا إلى جنب مع تاريخ القبيلة وملاحم البطولة والأغانى الدينية وأناشيد الحرب . إن نشيد الإنشاد الذى تنسبه الأسطورة للملك سليمان كان تعبيرا عن هذا العصر الجديد . وفى دنيا الإغريق ـ دنيا التجار راكبى البحار ـ كتبت سافو شعرا زاخرا بالأشواق الفردية ، وبكت مصيرها وأحزانها . ثم جاء يوربيدز فأحدث ثورة فى الدراما الجماعية الرائعة التى أنشأها سابقوه ، وذلك

بتصويره للكائنات البشرية الفردية بدلا من الأقنعة الجماعية . وتحولت الأسطورة الدينية بالتدريج ، فبعد أن كانت مرآة للجماعة التى لا يمثل الفرد فيها غير جسم صغير مجهول ، أصبحت وسيلة للتعبير عن التجربة الفردية .

بيد أن هذه الفردية الجديدة كانت لا تزال تتحرك داخل إطار جماعى أوسع . فقد كانت الشخصية نتاجا لظروف اجتماعية جديدة ، إذ لم تكن الفردية شيئا أصاب رجلا واحدا أو قلة من الرجال ، بل كانت تطورا شارك فيه الكثيرون ، وبالتالى أصبح من الممكن التفاهم بشأنه ، لأن كل تفاهم يفترض وجود عنصر مشترك . ولو لم يكن فى العالم كله غير «أنا» واحدة شاعرة بذاتها فى مواجهة الجماعة بأسرها ، لكان من الحمق محاولة التعبير عن هذا المأزق الفريد . لم تكن سافو لتستطيع أن تكتب هذا الشعر عن مصيرها لو كان هو مصيرها وحدها : فرغم ذاتيتها الجارفة ، كانت فيما تقوله شىء ينطبق أيضا على غيرها . فهى تعبر عن تجربة مشتركة بين الكثيرين - تجربة الشخصية الوحيدة الجريحة المرفوضة - وتعبر عنها بلغة مشتركة بين جميع الإغريق . فشعرها لم يكن مجرد بكاء أخرس : إن تجربتها الذاتية أصبحت موضوعية عن طريق اللغة المشتركة ، بحيث أصبح من الممكن أن تقبل كتجربة إنسانية عامة . بل أكثر من ذلك : إن قصيدتها الشهيرة عن أفروديت ، هى بطبيعتها دعاء . . هى وسيلة سحرية للتأثير على الأرباب ، اى لاكتساب بعض القوة إزاء الواقع . إنها عمل سحرى ، ربانى ، وغاية مثل هذه القصيدة أو وظيفتها هى التأثير فى الآلهة أو البشر . ليس الهدف هنا مجرد وصف حالة ، وإنما هو السعى سعيا جاهدا إلى تغييرها . لهذا يخضع الشاعر الذاتى للقيود الموضوعية للوزن والشكل ، للطقوس السحرية

والشعائر الدينية . وإذا كان الكائن البشرى لا يكتفى بالبكاء فى احتجاج خال من الشكل على الألم الشخصى والأشواق الفردية ، بل هو يخضع عن وعى لقيود اللغة وقواعد السلوك ، فإن ذلك كله يغدو بلا معنى مالم تدرك أن الفن هو سبيل الفرد للعودة إلى الجماعة .

لقد خرجت «أنا» الجديدة من «نحن» القديمة . وانفصل الصوت الفردى عن الكورس . لكن صدى من ذلك الكورس مازال يتردد فى كل نفس . أصبح العنصر الجماعى ذاتيا فى صورة «الأنا» ، لكن المضمون الأساسى للشخصية بقى اجتماعيا : إن الحب ، وهو أشد المشاعر ذاتية ، هو أيضاً أكثر الغرائز شمولا . . هو غريزة حفظ النوع . لكن الأشكال المحددة التى يتخذها الحب ووسائل التعبير عنه ، تمثل فى كل عصر الظروف الاجتماعية التى تسمح للدافع الجنسى بأن يتطور إلى علاقة أكثر تعقيدا وأشد غنى ورقة . فهى قد تمثل الجو السائد فى مجتمع يقوم على العبودية ، أو الجو السائد فى مجتمع إقطاعى أو رأسمالى . كما أنها تمثل مدى المساواة التى تتمتع بها المرأة ، والأسس التى يقوم عليها الزواج ، والفكرة السائدة عن الأسرة ، والموقف المعاصر من الملكية ، وهلم جرا . وليس فى وسع الفنان أن يجرب شيئاً غير مايقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية . ومن هنا فذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا . ولابد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضاً . لابد أن تقول : هاكم شيئاً مثيراً . حتى أشد الفنانين ذاتية يعمل لحساب المجتمع . فهو بمجرد وصفه للمشاعر والعلاقات والظروف التى لم يتعرض أحد من قبل لوصفها ، يكون قد وجهها من ذاته

التى تبدو منعزلة ، إلى الجماعة ، من «أنا» إلى «نحن» . ونستطيع أن نتعرف على «نحن» هذه حتى فى الذاتية العارمة لشخصية الفنان . لكن هذه العملية لا يمكن أن تكون عودة إلى الجماعة البدائية القديمة . بل على العكس هى تطلع نحو جماعة جديدة زاخرة بالخلاف والتوتر ، جماعة لا يضيع فيها الصوت الفردى فى الوحدة الرحيبة . ونحن نجد فى كل عمل فنى صادق هذا الانقسام للإنسان بين الفرد والجماعة ، وبين الخاص والعام . لكنه انقسام يشير إلى ضرورة إعادة الوحدة مرة أخرى .

وليس هناك ما يستطيع أداء هذا كله غير الفن . فالفن يستطيع أن يرفع الإنسان من التمزق والتشتت إلى الوحدة والتكامل . والفن يمكن الإنسان من فهم الواقع ، وهو لا يساعده على تحمله فحسب ، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جدارة بالإنسان . . إن الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعى . فالمجتمع يحتاج إلى الفنان ، هذا العراف الأكبر ، ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعيا بوظيفته . ولم يكن هناك من تشكك فى هذا الحق فى أى مجتمع ناهض . على العكس من المجتمعات المضمحلة . وكان الفنان الممتلىء النفس بأفكار عصره وتجاربه يطمح إلى تصوير الواقع ، بل وإلى تشكيل هذا الواقع : إن تمثال موسى الذى صنعه مايكل أنجلو لم يكن مجرد الصورة الفنية لرجل عصر النهضة أو التجسيد الحجرى للشخصية الجديدة الشاعرة بذاتها ، وإنما كان أيضاً أمراً نقشه مايكل أنجلو فى الحجر ووجهه إلى أبناء عصره : «هكذا ينبغى أن تكونوا . هذا ما يتطلبه العصر الذى نعيش فيه . إن الدنيا التى نشهد ميلادها فى حاجة إليه» .

وكان الفنان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة : الرسالة المباشرة التى

تفرضها المدينة أو الرابطة أو إحدى الفرق الاجتماعية ، والرسالة غير المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها ، أى من صميم وعيه الاجتماعى . وليس من الحتم أن تتطابق الرسالتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما يكون ذلك علامة على ازدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع . لكن الفنان الذى ينتمى إلى مجتمع متماسك ، وإلى طبقة لم تتحول بعد إلى عقبة فى طريق التقدم ، لم يكن يشعر عادة أنه مما يقيد حريته الفنية أن تحدد له مجموعة من الموضوعات ينبغى عليه الالتفات إليها . وكان من النادر جداً أن تفرض هذه الموضوعات بناء على نزوة فردية لسيد من السادة ، وإنما كانت فى العادة تتألف من ميول وتقاليد لها جذور عميقة بين أبناء الشعب . فبالمعالجة الأصيلة لموضوع محدد ، يستطيع الفنان أن يعبر عن فرديته وأن يصور فى الوقت نفسه العمليات الجديدة التى تجرى داخل المجتمع . ومدى قدرته على إبراز المميزات الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان .

وقد حدث فى جميع الحالات تقريبا أن امتازت الفترات العظيمة فى تاريخ الفن بالتطابق بين أفكار الطبقة السائدة أو الطبقة الصاعدة الثورية وبين تنمية قوى الإنتاج والمطالب العامة للمجتمع . ففى مثل هذه الفترات من فترات التوازن ، كان يبدو أن المجتمع على عتبة وحدة جديدة منسجمة ، وكانت مصالح طبقة بذاتها تبدو وكأنها مصلحة الجماعة بأسرها . وكان الفنان ، وهو يعيش ويعمل فى حالة من الوهم السحرى ، يتنبأ بمولد جماعة تضم أبناءها جميعاً ، لكن عندما يتضح ما فى نبوءته هذه من وهم ، وعندما تتفكك الوحدة الظاهرية ، وعندما يندلع الصراع الطبقى مرة أخرى ،

وعندما تخلق تناقضات الوضع الجديد ومظالمه حالة من القلق الحاد ، يزداد وضع الفن والفنانين صعوبة وتعقيدا .

وفى مجتمع يغلب عليه الانحلال ، لابد أن ينعكس هذا الانحلال فى الفن أيضاً ما دام فنا صادقا . وإذا كان الفن حريصا على أداء وظيفته الاجتماعية ، فلا بد له أن يبين أن هذا العالم متغير ، وأن يساعد على تغييره.

الفصل الثالث
الفن والرأسمالية

وجد الفنان نفسه فى العصر الرأسمالى فى وضع غريب . كان الملك ميداس يحول كل ما يلمسه إلى ذهب : أما الرأسمالية فتحول كل شىء إلى سلعة . فعن طريق الزيادة التى لم تكن تخطر على البال فى الإنتاج والإنتاجية، وعن طريق نشر النظام الجديد بقوة وامتداده إلى كافة أرجاء العالم وإلى جميع مجالات التجربة الإنسانية ، أدت الرأسمالية إلى تفكيك العالم القديم وتحويله إلى جسيمات تدور فى دوامة عاتية ، وحطمت كل علاقة مباشرة بين المنتج والمستهلك ، وقذفت بالمنتجات إلى سوق مجهولة تباع فيها وتشترى . وفى الماضى كان صاحب الحرفة يشتغل حسب طلب مستهلك محدد . أما منتج السلعة فى العالم الرأسمالى فأصبح يعمل من أجل مشتر مجهول . وذابت منتجاته فى سيل المنافسة الذى حملها فى طريق غير مضمون . إن الإنتاج السلعى الذى امتد إلى كل مكان ، والزيادة المستمرة فى تقسيم العمل ، بل وانقسام العمل الواحد إلى أجزاء ، وظهور القوى الاقتصادية كقوى غير شخصية .. كل ذلك أدى إلى القضاء على الطابع المباشر للعلاقات الإنسانية ، وإلى ازدياد غربة الإنسان عن الواقع الاجتماعى، وعن نفسه . فى مثل هذا العالم أصبح الفن أيضا سلعة ، وأصبح الفنان منتجا للسلع . وفى مكان الرعاية الشخصية حل السوق

الحر، هذا السوق الذى يستعصى على الفهم، والذى يتألف من مجموعة هائلة من الزبائن الذين لا نعرف لأحد منهم اسما، ويطلق عليهم لقب «الجمهور». وخضع الإنتاج الفنى بصورة متزايدة لقوانين المنافسة.

ولأول مرة فى تاريخ الإنسانية أصبح الفنان فنانا «حراً» أى شخصية «حرة». وهو حر إلى حد غريب، إلى حد الشعور بالوحدة والعزلة. وأصبح الفن مهنة نصف رومانسية ونصف تجارية.

ولفترة طويلة نظرت الرأسمالية إلى الفن على أنه شىء مريب تافه تحيط به الشكوك والظلال. ولم يكن الفن «يطعم خبزاً!». فقد كان المجتمع السابق على الرأسمالية يميل نحو الترف والإسراف والإنفاق عن سعة والعناية بالفنون. أما الرأسمالية فتعنى الحساب الدقيق ومراجعة التصرفات بعين متشددة. وكانت الثروة فى شكلها السابق على الرأسمالية تميل إلى التبخر والتشتت، أما الثروة الرأسمالية فتتطلب التراكم والتركز الدائمين، تتطلب الزيادة الذاتية المتصلة. ويقدم كارل ماركس هذا الوصف الرأسمالى:

«إنه وهو المهووس بزيادة القيمة، يدفع بالكائنات البشرية بلا رحمة إلى الإنتاج من أجل الإنتاج، مما يؤدى إلى زيادة الإنتاجية الاجتماعية وإيجاد الظروف المادية الملائمة للإنتاج، والتى لا يمكن بدونها قيام شكل أرقى من أشكال المجتمع، ذلك الشكل الذى يجعل مبدأه الأساسى نمو كل فرد نمواً حراً وكاملاً. إن الرأسمالى لا يمكن أن يلقى الاحترام إلا باعتباره ممثلا لرأس المال، وهو فى ذلك يشارك البخيل حرصه على الثروة من أجل الثروة. لكن ما يظهر لدى البخيل فى صورة هوس، هو لدى الرأسمالى

نتيجة للعملية الاجتماعية التى لا يزيد على أن يكون أحد التروس المحركة فيها: ان تنمية الإنتاج الرأسمالى تتطلب زيادة متصلة فى رأس المال المستثمر فى مؤسسات الصناعة. وعن طريقه تخضع الرأسمالية كل رأسمالى فرد للقوانين العامة للإنتاج الرأسمالى باعتبارها قوانين خارجية إلزامية. إذ تجبر المنافسة الرأسمالى على زيادة رأسماله باستمرار من أجل المحافظة على هذا الرأسمال. وهو لا يستطيع أن يزيده إلا بوساطة التراكم المستمر» (*).

ثم يقول أيضا:

«التراكم: التراكم! تلك دعوة موسى والأنبياء كافة. إن الصناعة تقدم المادة التى تتراكم عن طريق الادخار: هكذا يقول آدم سميث فى «ثروة الأمم». لذا لا بد من الادخار وتكديس الثروات، لا بد من تحويل أكبر نسبة ممكنة من القيمة الفائضة أو الإنتاج الفائض إلى رأس مال. التراكم من أجل التراكم، والإنتاج من أجل الإنتاج، هذه هى الصيغة التى عبر بها رجال الاقتصاد السياسى الكلاسيكيون عن الرسالة التاريخية لعصر الرأسمالية».

ولا شك فى أن الثروة المتزايدة للرأسماليين جاءت معها بأشكال جديدة للترف ولكن، كما يقول ماركس، «لم يكن لترف الرأسماليين أبدا ذلك الطابع الأصيل للتبذير غير المحدود المميز لبعض أقطاب الاقطاع... فوراء ذلك الترف يكمن جشع وضيع وحساب ملهوف». فالترف قد يعنى بالنسبة للرأسمالى إشباع رغباته الشخصية الخالصة، لكنه يعتبر أيضا فرصة لاستعراض ثروته من أجل تأكيد مكانته. وليست الرأسمالية فى

(*) فى كتاب «رأس المال».

أساسها قوة اجتماعية تميل إلى الفن أو تسعى لتشجيعه . وإذا احتاج الرأسمالى العادى إلى الفن أصلا فقد يحتاجه لتجميل حياته الخاصة ، أو قد يحتاجه كوسيلة استثمار مربحة . لكننا من ناحية أخرى نجد أن الرأسمالية قد أطلقت قوى هائلة فى مجال الإنتاج الفنى كما فعلت فى مجال الإنتاج الاقتصادى ، إذ أوجدت مشاعر جديدة وأفكارا جديدة وأتاحت للفنان وسائل جديدة للتعبير عنها . فلم يعد من الممكن التشبث بأى أسلوب جامد بطىء للتطور . لقد تغلبت الرأسمالية على القيود المحلية التى تشكلت فى إطارها تلك الأساليب ، وأخذ الفن يتطور فوق رقعة فسيحة من الأرض وفى زمن يلهث بالسرعة . وهكذا نجد أن الرأسمالية ـ رغم أنها كانت فى جوهرها غريبة عن الفنون ـ إلا أنها ساعدت على نموها وعلى إنتاج مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية الأصيلة المعبرة المتعددة الجوانب .

بل إن الوضع المعقد الذى تعانى منه الفنون فى ظل الرأسمالية لم تتضح أبعاده الكاملة طوال الفترة التى كانت البورجوازية فيها طبقة صاعدة ، وكان الفنان المعبر عن الأفكار الرأسمالية لا يزال جزءا من قوة تقدمية نشيطة.

ففى خلال عصر النهضة ، مع الموجة الأولى للتقدم البورجوازى ، كانت العلاقات الاجتماعية لا تزال شفافة نسبيا ، ولم يكن تقسيم العمل قد اتخذ الأشكال الجامدة الضيقة التى عرفها فيما بعد ، وكانت الإمكانيات الواسعة للقوى الإنتاجية الجديدة ما زالت مختزنة داخل الشخصية البورجوازية . وكان الرأسمالى الذى لم يكتب له الفوز إلا من أمد قريب ، والأمراء المتعاونون معه ، سادة كرماء . وكانت عوالم جديدة كاملة تتفتح

أمام الإنسان صاحب المواهب الخلاقة .. وكثيرا ما كان رجل واحد يجمع فى شخصه بين عالم الطبيعة والمستكشف والمهندس الميكانيكى والمعمارى والنحات والمصور والكاتب . وكان هذا الرجل يدافع بقوة عن العصر الذى يعيش فيه . وكان موقفه الأساسى يتلخص فى عبارة : ما أجمل أن يعيش الإنسان !

أما الموجة الثانية فجاءت مع الحركات البورجوازية الديمقراطية التى بلغت ذروتها فى الثورة الفرنسية . وهنا أيضا نجد أن الفنان بذاتيته المزهوة قد عبر عن أفكار العصر . فهذه الذاتية بالتحديد : ذاتية الإنسان الحر ، المدافع عن الإنسانية ، وعن وحدة بلاده ، وعن البشر عموما بروح الحرية والمساواة والإخاء ـ كانت هى راية العصر ، هى البرنامج الأيديولوجى للرأسمالية الناهضة .

ولا شك فى أن التناقضات الداخلية للرأسمالية كانت قد بدأت تفعل فعلها ، فالرأسمالية تنادى بالحرية على حين تمارس فى الواقع مفهومها الخاص للحرية ، وهو المفهوم المتمثل فى عبودية الأجر . وما زعمته من إطلاق العنان لكافة الطاقات الإنسانية كان فى الواقع خضوعا لشريعة الغاب المتمثلة فى المنافسة الرأسمالية . كما أنها ألزمت الشخصية الإنسانية المتعددة الجوانب بالتخصص الضيق . وبدأت هذه التناقضات تثير المشكلات والمصاعب منذ ذلك الحين . إذ لم يكن بد من أن يشعر الفنان الإنسانى الصادق بخيبة أمل عميقة عندما يواجه النتائج الصارخة المقلقة للثورة البورجوازية الديمقراطية . ويمكن أن نقول إن الفنون أفاقت

وتفتحت بصيرتها بعد سنة ١٨٤٨ ، سنة الفشل الذى منيت به أوروبا فى ثورتها . لقد انتهت الفترة الفنية الباهرة بالنسبة البورجوازية . ودخل الفنان والفنون إلى الدنيا الرأسمالية لإنتاج السلع ، هذه الدنيا التى اكتمل تكوينها ، والتى أصبح الكائن البشرى فيها غريبا تماما ، وأصبحت جميع العلاقات الإنسانية فيها علاقات خارجية ، ظاهرية ومادية . وكذلك امتازت هذه الدنيا الرأسمالية بتقسيم العمل وتجزئته الشديدة ، وبالتخصص الصارم . وأنزل ستار من الظلام والإبهام على الروابط الاجتماعية ، وازدادت عزلة الفرد وبولغ فى إنكار فرديته .

لم يعد فى وسع الفنان الإنسانى الصادق أن يدافع عن عالم كهذا . لم يعد فى وسعه أن يؤمن بضمير مرتاح أن فوز البورجوازية يعنى انتصار الإنسانية .

الرومانسية :

كانت الرومانسية حركة احتجاج - احتجاج متحمس ومتناقض على الدنيا الرأسمالية البورجوازية ، على دنيا « الآمال الضائعة » ، وعلى التفاهة والتجهم اللذين تلتزمهما دنيا الأعمال والأرباح . وكان النقد القاسى الذى وجهه نوفاليس (*) - الرومانسى الألمانى - إلى قصة جوته المسماة « ولهلم مايستر » نموذجا لهذا الموقف (وذلك رغم أن فردريك شليجل - وهو

(*) نوفاليس . الاسم الأدبى لفردريك ليوبولد فون هاردنبرج (١٧٧٢ - ١٨٠١) شاعر ألمانى ، مات بالسل فى التاسعة والعشرين . خطب فى الثالثة والعشرين إلى صوفى كون التى كانت يومئذ فى الثالثة عشرة ، لكنها توفيت بعد عامين . صبغ هذا الحادث شعره بالحزن وتمنى الموت . يعد أكبر رواد الرومانسية فى ألمانيا .

أيضا من الرومانسيين - قد أثنى ثناء عاطرا على هذه الرواية العظيمة نفسها) فجوته يقدم فى روايته هذه القيم البورجوازية بنظرة إيجابية ، ويتتبع تحول إنسان من النظرة الفلسفية الجمالية ، حتى يصل إلى الحياة العملية السائدة فى الدنيا الرأسمالية التافهة . لكن نوفاليس يرفض هذا كله ويقول : « إن هذه الرواية تتألف من مغامرين ومهرجين وغانيات وتجار صغار ، ومن يأخذها مأخذ الجد لن يقرأ شيئا غيرها أبدا » .

وقد كانت الرومانسية هى الموقف السائد فى الفن والأدب فى أوروبا منذ كتب روسو دراساته حتى كتب ماركس وإنجلز البيان الشيوعى . فالرومانسية - فى حدود وعى البورجوازية الصغيرة - هى أكمل تعبير فى الفلسفة والأدب والفن عن تناقضات المجتمع الرأسمالى الناهض . اذ لم يكن فى وسعها ادراك طبيعة تلك التناقضات ومصدرها ، أو فهم قوانين التطور الاجتماعى وجدليتها ، أو ادراك أن الطبقة العاملة هى القوة الوحيدة القادرة على التغلب على تلك التناقضات . لم يكن من الممكن ادراك ذلك إلا مع ظهور الاشتراكية العلمية . ولم يكن يمكن للموقف الرومانسى إلا أن يكون موقفا مضطربا ، وذلك لأن البورجوازية الصغيرة هى التجسيد الملموس للتناقض الاجتماعى ، فهى تأمل فى الحصول على نصيب من الثروة المتزايدة ومع ذلك تخشى أن تسحقها الرأسمالية سحقا . وهى تحلم بآفاق جديدة ، ومع ذلك تتشبث بالأمن القديم المستند إلى الألقاب والمكانة الاجتماعية ، وهى تتجه بأبصارها إلى العصر الجديد ومع ذلك فكثيرا ما تتطلع إلى الماضى فى شوق وحنين .

لقد بدأت الرومانسية كحركة احتجاج من جانب البورجوازية

الصغيرة على كلاسيكية النبلاء ، على القواعد والأنماط ، على الشكل الأرستقراطى وعلى المضمون الذى استبعدت منه جميع قضايا « العامة » من الناس . كان هؤلاء الساخطون الرومانسيون لا يرون أن هناك موضوعات ممتازة : فكل شىء يمكن أن يكون موضوعا للفن .

كتب جوته يؤكد إعجابه باستندال وميريمه ، فى ١٤ مارس ١٨٣٠ بعد أن تقدمت به السن يقول : « إن المبالغة والتطرف سوف يختفيان بالتدريج ، لكن ستبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى : فقد وصلنا إلى جانب الشكل المتحرر إلى موضوعات أكثر غنى وتنوعا . ولن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله ، وفى هذه الحياة المتشعبة الفروع ، باعتباره موضوعا غير شعرى » (*) .

ورغم أن نوفاليس يعارض كل ما يدافع عنه جوته ، إلا أنه أيضا يرى أن الرومانسية شجعت على المعالجة الشعرية للموضوعات التى كانت من قبل محرمة . كتب يقول « إن الرومانسية تعنى إضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة ، وإلقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة ، وإسباغ روعة المجهول على ما نصادفه فى كل يوم » . ويقول شيللى فى كتابه « دفاع عن الشعر » ، « إن الشعر يجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة » . إن الرومانسية تهجر حديقة الكلاسيكية الأنيقة المرتبة وتخرج إلى البرارى الرحيبة فى العالم الفسيح .

لكن الرومانسية لم تكتف بالوقوف ضد الكلاسيكية وحدها ، بل كثيرا ما وقفت أيضا ضد حركة التنوير ، وإن كانت لم تتخذ من هذه القضية

(*) جوته : محادثات مع ايكرمان .

موقفا ثابتا . فبينما وقف شاتوبريان وبيرك وكولردج وشليجل وغيرهم - وخاصة من أبناء المدرسة الرومانسية الألمانية - وقفوا موقفا متزمتا ضد حركة التنوير ، نجد أن غيرهم ، من أمثال شيللى وبيرون وستاندال وهاينى - ممن كانوا أنفذ بصيرة فى إدراك التناقضات الاجتماعية - قد اعتبروا عملهم مكملا لعمل حركة التنوير .

وكان من التجارب الأساسية التى حرصت الرومانسية على تصويرها ، تجربة الفرد الذى يقف وحيدا فى مواجهة العالم ، والذى يشعر بأن كيانه ناقص غير مكتمل - كأثر من آثار تقسيم العمل والتخصص - وما يتبع ذلك من تفتيت الحياة إلى أجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط . إن المكانة الاجتماعية للإنسان كانت تقوم فى النظام القديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين ، أدى بينه وبين المجتمع . أما فى العالم الرأسمالى فالفرد يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط ، غريبا بين غرباء ، « أنا » منفردة فى مواجهة « اللا أنا » الهائلة . وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات ، وتنمية الذاتية المزهوة . لكنه أوجد أيضا شعورا بالحيرة والضياع . لقد شجع ظهور « الأنا » النابوليونية ، وهى فى نفس الوقت « الأنا » الباكية المتجهة عند صور وتماثيل القديسين . « أنا » المتأهبة لغزو العالم والتى ترتجف مع ذلك خوفا من الشعور بالوحدة . « أنا » الكاتب والفنان ، المنعزلة والمنطوية على ذاتها ، والتى تكافح من أجل البقاء عن طريق بيع نفسها فى الأسواق ، وهى مع ذلك تتحدى العالم الرأسمالى « بعبقريتها » وتحلم بالوحدة الضائعة ، وتشتاق إلى حياة الجماعة التى يصورها لها خيالها مجسدة فى الماضى أو فى المستقبل . أن الثالوث الجدلى : الفرض « وحدة المنشأ » والنقيض « الغربة والعزلة والتفتت » ، ثم التركيب الجديد « إزالة

التناقض، والتلاؤم مع الواقع، والوحدة بين الذات والموضوع، والعودة إلى الفردوس »، هذا الثالوث هو لب الرومانسية.

وقد بلغت هذه التناقضات الكامنة في الرومانسية ذروتها بتأثير الحركة الثورية التي كانت بدايتها مع حرب الاستقلال الأمريكية ونهايتها مع معركة واترلو.

وكان الموقف من الثورة - أو من بعض وجوهها بالتحديد - من الموضوعات الرئيسية للحركة الرومانسية. وكانت هذه الحركة تنقسم عند كل نقطة حاسمة في تطور الأحداث إلى جناحين: تقدمي ورجعي. وتكرر ذلك المرة بعد المرة. وأثبتت البورجوازية الصغيرة في كل مرة أنها التناقض مجسدا.

ومع ذلك فهناك أشياء مشتركة بين الرومانسيين جميعا، في مقدمتها كراهية الرأسمالية (وإن كان بعض الرومانسيين ينظر اليها من زاوية أرستقراطية، على حين ينظر الآخرون إليها من الزاوية الشعبية)، ثم ذلك الاعتقاد الفاوستي أو البايروني بأن الفرد يعاني نهما لا يشبع. وأخيرا قبول الفكرة التي وصفها ستاندال بأنها « فكرة الحماسة الأصيلة ».

وبقدر ما زاد ميل النظرة الرسمية إلى الاعلاء من قدر الإنتاج المادي وتخصيصه بالثناء، ومع نشوء قشرة ظاهرية من الاحترام تحيط بالداخل القذر لدنيا الأعمال - زاد الفنانون والكتاب من جهودهم للكشف عن قلب الإنسان، وتفجير ديناميت الحماسة والأشواق في وجه العالم الرأسمالي الذي يبدو في الظاهر مرتبا ومنسقا. وبقدر ما كشفت أساليب الإنتاج الرأسمالي أن جميع القيم نسبية، ازداد الميل إلى اعتبار الحماسة - أي

عمق الشعور بالتجربة - قيمة مطلقة. فكتب كيتس يقول: إنه لا يثق بشيء ثقته « بوداد القلب ». وفي المقدمة التي كتبها شيللي لمسرحية « المتآمرون » يقول: إن الخيال أشبه ما يكون بالآلهة عندما تتجسد لتكفر عن خطيئة البشر الفانين. أما جيريكو الذي وصفه دېلاكروا بأنه « متطرف في كل شيء »، فقد تحدث في إحدى مقالاته عن « حمى الجدل التي تطيح بكل شيء وتغلب على كل شيء » كما تحدث عن « حمم البركان التي لا مفر من أن تشق طريقها وتخرج إلى النور ».

ولا شك في أن الرومانسية شقت طريقها بقوة. لقد اندفعت نحو الوحشي والغريب، ومضت نحو الآفاق التي لا تحدها حدود. لكنها كانت تعود بالمرء أيضا إلى شعبه، وإلى ماضيه، وإلى طبيعته الخاصة. إن جميع الرومانسيين الكبار قد أعجبوا بنابليون. هذه « الذات الكونية »، هذه الشخصية غير المحدودة. لكن الحركة الرومانسية ارتبطت في الوقت نفسه بحركات التحرر الوطني. وفي إيطاليا استقبل فوسكولو (*) نابليون بنشيد عنوانه « إلى بونابرت بطل التحرير »، وفي ١٨٠٢ تقدم إلى نابليون يطلب إعلان استقلال الجمهورية الكيسالبية، أي إيطاليا. ثم انقلب آخر الأمر شديد الكراهية لنابليون الفاتح. كذلك شعر ليوباردي (*) بالمرارة وخيبة الأمل إزاء هذا البطل الفرنسي الذي رفض تحرير بلاده، فكتب في إحدى قصائده المعروفة باسم « كانزوني » يقول:

السلاح، أعطوني السلاح!

(*) اوجو فوسكولو (١٧٧٨ - ١٨٢٧) شاعر إيطالي. كان في البداية متحمسا للثورة الفرنسية ومبادئها. كتب قصيدة مشهورة في الإشادة بنابليون محرر أوروبا. لكنه أصيب بخيبة أمل بعد توقيع معاهدة كمبو فورميو التي تنازل فيها نابليون عن مدينة البندقية للنمسا.

(*) الكونت جياكومو ليوباردي (١٧٩٨ - ١٨٣٧) شاعر إيطالي.

وحدى سوف أكافح ، وحدى سوف أموت
ولتتعطف السماء وتجعل دمى
مبعث إلهام لقلوب الإيطاليين

أما فى أوروبا الشرقية حيث لم تكن الرأسمالية قد انتصرت بعد ، وحيث كانت الشعوب لا تزال ترزح تحت نير نظام اقطاعى منهار ، فكانت الرومانسية ثورية تماما . كانت صيحة لإيقاظ الشعوب حتى تنهض للكفاح ضد ظالميها الأجانب والمحليين ، كانت نداء للوعى الوطنى وصراعا ضد الاقطاع والاستبداد والحكم الأجنبى . وقد اجتاح شعر بايرون تلك البلاد كالعاصفة . وأصبحت إشادة الرومانسيين بالأدب الشعبى والفن الشعبى سلاحا لإثارة الشعوب ضد ظروف معيشتها المنحطة ،كما أصبحت الفردية الرومانسية وسيلة لتحرير الشخصية الإنسانية من القيود التى سحقتها فى القرون الوسطى. لقد كانت الثورة البورجوازية الديمقراطية ، التى لم تتحقق حتى ذلك الحين فى الشرق ، تومض كأضواء البرق البعيد فى إنتاج الفنانين الرومانسيين فى روسيا والمجر وبولندا .

لكن على الرغم من هذه الفروق فى الصورة التى بدت بها الرومانسية فى البلاد المختلفة ، نجد أنه كانت لها صفات مشتركة فى كل مكان : شعور بالقلق الروحى فى دنيا لا يستطيع الفنان أن يشعر فيها بالاستقرار ، وشعور بالعزلة والغربة تنشأ عنه توق إلى قيام وحدة اجتماعية جديدة ، واهتمام بالشعب وأغانيه وأساطيره (واكتسى الشعب فى أذهان الفنانين بوحدة أسطورية) واحتفاء بالتميز المطلق للفرد ، والذاتية البايرونية التى

لا تقف عند حد . وظهر فى عصر الرومانسية لأول مرة الكاتب « الحر » الذى يرفض كل قيد وكل ارتباط . والذى يتصور نفسه خصما للعالم الرأسمالى فى حين أنه يعترف فى نفس الوقت ـ عن غير وعى ـ بالمبدأ البورجوازى المتعلق بالإنتاج من أجل السوق . وبهذا الاحتجاج الرومانسى على القيم الرأسمالية ، وبهذا التحرر الذى دفع الكتاب فى آخر الأمر إلى البوهيمية ، جعل هؤلاء الكتاب من إنتاجهم نفس ذلك الشىء الذى أرادوا الاحتجاج عليه : جعلوه سلعة للسوق . ورغم أن الرومانسية كالت الثناء للقرون الوسطى ، فقد كانت فى جوهرها حركة بورجوازية . ونحن نجد فى الحركة الرومانسية منذ ذلك الحين بذورا لجميع القضايا التى نعتبرها اليوم من قضايا الفن الحديث .

وأدى المركز الجغرافى الوسيط الذى تشغله ألمانيا بين العالم الرأسمالى فى الغرب والعالم الاقطاعى فى الشرق ، كما أدى « البؤس الألمانى » الذى كان نتيجة لتطورات تاريخية قاسية ، أديا إلى جعل الرومانسية الألمانية أشد الحركات الرومانسية فى العالم كله تناقضا وتضاربا . إذ أن « الإفاقة الرأسمالية من سحر الفن » بلغت ألمانيا قبل أن تبلغها الثورة البورجوازية الديمقراطية. لقد تبددت الأوهام قبل أن تسيطر على النفوس. واتجه الرومانسيون الألمان، فى سخطهم على ما يصحب الرأسمالية من تقلبات ثورية، لا إلى السخط على تلك التقلبات وحدها بل وعلى كل ما يصحبها من مفاهيم وأفكار. وأدرك هاينى ما فى ذلك السخط من عناصر الاحتجاج على الرأسمالية فكتب يقول :

« ربما كان عدم الرضا عن عبادة المال المنتشرة اليوم ، والبرم بوجه الأنانية الشائه الذى يرونه قابعا فى كل مكان ، هما اللذين دفعا فى أول

الأمر بعض شعراء المدرسة الرومانسية فى ألمانيا ـ على شرف مقاصدهم ـ إلى الاحتماء من الحاضر بالماضى وإلى الدعوة للعودة إلى القرون الوسطى*.

لقد صاح الرومانسيون الألمان « لا » فى مواجهة الواقع الاجتماعى الذى رأوه يتطور أمام أعينهم . لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفا فنيا طويل الأمد ، بل لا بد لهذا الموقف ـ حتى يكون منتجا ـ أن يشير إلى «نعم».. تماما كما يشير الظل إلى الجسم الذى يصدر عنه . و « نعم » هذه لا يمكن فى آخر الأمر إلا أن تكون دفاعا عن طبقة اجتماعية يتجسد فيها المستقبل . وفى بلاد الغرب ، كانت الطبقة العاملة قد بدأت تنهض وراء البورجوازية . وفى الشرق كان الشعب بأسره ، فلاحين وعمالا وبورجوازيين ومثقفين ـ يعارض نظام الحكم . لكن الرومانسيين الألمان الذين كانوا يرون فى رجل الأعمال الرأسمالى شيئا كريها ، لم يكن فى وسعهم بعد أن يروا فى الطبقة العاملة الألمانية البائسة قوة قادرة على بناء المستقبل ، لذا حاولوا الهروب إلى الماضى الاقطاعى بعد تبرئته مما لصق به من العيوب . واستطاعوا فى أثناء ذلك أن يقدموا بعض الجوانب الإيجابية التى ضمها الماضى فى مواجهة الجوانب السلبية المقابلة لها فى الرأسمالية ، كتلك الرابطة الوثيقة التى كانت تجمع بين المستهلك والمنتج أو صاحب الحرفة أو الفنان ، وتلك البساطة فى العلاقات الاجتماعية ، والشعور الجماعى المتين ، وذلك التكامل فى الشخصية الإنسانية الراجع إلى تقسيم للعمل أكثر استقرارا وأقل ضيقا. غير أن تلك العناصر انتزعت من محيطها وبرئت من عيوبها فأضفى عليها طابع وهمى قبل أن توضع فى مواجهة فظائع الرأسمالية التى كانوا محقين فى نقدها . إن الرومانسيين الذين كانوا يتطلعون إلى « شمول » الحياة ، لم يكونوا قادرين على النفاذ بأبصارهم إلى

الشمول الحقيقى للعمليات الاجتماعية . وكانوا فى ذلك أبناء مخلصين للعالم البورجوازى الرأسمالى ، فهم لم يدركوا أن الرأسمالية بقضائها على كل استقرار اجتماعى، وتحطيمها لكافة العلاقات الإنسانية الأساسية ، وتفتيتها للمجتمع ، انما تمهد الطريق أمام إمكانية قيام وحدة جديدة .. وذلك على حين لا تستطيع هى على الاطلاق أن تنشىء « كلا » جديدا من الأجزاء المشتتة .

كان نوفاليس ـ وهو أشد الرومانسيين الألمان أصالة ، وهو الذى جمع بين الكفاية العظيمة والعقل العظيم ـ كان على إدراك واضح للجوانب الإيجابية فى الرأسمالية ، وقد كتب هذه العبارة المدهشة :

« إن روح التجارة هى روح العالم . إنها الروح الرائعة الصافية البسيطة، فهى تدفع كل شىء إلى الحركة ، وتوجد رابطة بين جميع الأشياء . إنها تخلق الدول والمدن ، الأمم وأعمال الفن . إنها روح الحضارة وروح كمال الإنسانية». لكن وميض مثل هذه الأفكار كان غالبا ما يختفى وراء خوفه من سيطرة الآلة ـ فى كل شكل من أشكالها ـ على الحياة بأسرها . وهاجم نوفاليس الدولة الجديدة ، الدولة التجارية الرأسمالية الناشئة فى ألمانيا فقال: « إن الشكل المعتدل من أشكال الحكومة هو شبه دولة فقط ، وهو أداة مصطنعة قليلة الاحتمال . ولذا تبغضها جميع العقول العظيمة . ومع ذلك فهى الشكل المفضل فى هذه الأيام . أما اذا أمكن تحويل هذه الأداة إلى كائن حى ذى قوة مستقلة ، لكان فى ذلك حل لأكبر القضايا » . وهذا هو المفهوم « العضوى » الذى يقدمه الرومانسيون جميعا كمقابل للمفهوم «الميكانيكى »: « إن بداية كل حياة لا بد أن تكون معادية للنظام الميكانيكى ـ فهى اندفاع عنيف ـ وبالتالى فهى مخالفة للنظام الآلى للأشياء » . وقد أبر ـ

هو فهان هذا التناقض فى مؤلفاته حتى جعل منه معركة رهيبة بين الإنسان والآلة ، وكان كل إنتاجه - على حد تعبير هاينى - « لا يعدو أن يكون صيحة فزع امتدت على طول عشرين مجلدا » . وأصبحت الإشادة الرومانسية بكل ما هو « عضوى » ، كل ما ينمو أو يتشكل بصورة طبيعية، أصبحت احتجاجا رجعيا على ما أنتجته الثورة ؛ إذ كان الرومانسيون يرون فى الطبقات الاجتماعية القديمة شيئا « عضويا » على حين يرون فى الحركات والأوضاع التى أوجدتها الطبقات الجديدة شيئا « ميكانيكيا » خبيثا . لا يجوز لنا أن نقلق العالم من نومه . ولا ينبغى استبدال اليوم الجديد بالليل القديم . إن نوفاليس يتساءل فى « أغانى الليل » :

هل لا بد أن يعود الصباح فى كل يوم ؟

ألا يمكن أن تفقد هذه الأشياء الدنيوية قوتها واستمرارها ؟

إن الصناعة المدنسة تبتلع

غلالة الليل السماوية

وكتب فردريك شليجل يعترض على تعبير « العصور المظلمة » ويقول: إن هذه « الفترة الهامة من تاريخ البشرية » يمكن فعلا أن تقارن بالليل .

« لكن يا له من ليل مرصع بالنجوم ! يبدو أننا نعيش الآن فى حالة انتقالية غائمة قلقة بين النور والظلمة . إن النجوم التى كانت تضىء ذلك الليل قد شحبت بل واختفى أكثرها . لكن النهار لم يشرق بعد . وسمعنا أكثر من مرة عن وشك بزوغ شمس جديدة من الإدراك والإشراق . لكن الواقع لم يصدق تلك الوعود المتعجلة . وإذا كان هناك أمل فى تحقيقها فإنما مصدره ما نشعر به من برودة ، فقد اعتدنا أن يزخر هواء الصباح بالبرودة قبل شروق الشمس » .

وهكذا نجد إلى جانب عبارة « الأوهام الضائعة » التى تتردد كثيرا ، عبارة أخرى هى « الشعور بالبرودة » ، ومصدرها الشعور بالعزلة وبأن العالم لا يستقبلنا مفتوح الذراعين . وهذه النغمة التى عزفها الرومانسيون لأول مرة ، لم تتوقف بعد ذلك أبدا . بل إنها على العكس أخذت تتضاعف وتتردد طوال مرحلة تطور العالم الرأسمالى ، وذلك نتيجة للغربة المتزايدة التى يشعر بها الإنسان فى الحياة ، وما صحب هذا الشعور من شوق متصل للعودة إلى الدفء والأمان ، إلى حالة تشبه - فى الخيال - رحم الأم ، وكذلك شوق إلى راحة الموت ، ذلك الشوق المميز للرومانسية الألمانية . فهى تنظر إلى الموت كما لو كان هو الوحدة المرجوة ، هو « الكلية » الشاملة:

فى يوم ما سوف يكون الكل جسدا حيا

جسدا واحدا ..

وسيسبح ذلك الزوج السعيد

فى دم سماوى

عجبا ، لقد احمرت وجنتا البحر

وتحولت الصخرة إلى لحم ذكى الرائحة

إن هذه النظرة الجنسية التى تشمل الكون بأسره ، وهذه الرغبة فى الموت - وهما من سمات الرومانسية - كانا مقدمة لبعض الآراء التى نادى بها سيجموند فرويد فيما بعد .

وكذلك كان فريدريك شليجل ، بمفهومه عن « الديونيسى » و «الأبولونى»، ممهدا لآراء فريدريك نيتشه . وقد كتب نوفاليس يقول :

« إن أعضاء الفكر هى الأعضاء الجنسية للطبيعة ، هى مبايض العالم».

ان الواقع بالنسبة للعقل الرومانسى ، ملغى إلغاء أو على الأقل مشوه تشويها فظيعا وتائه فى السخرية . يقول فردريك شليجل :

« إن الشعر الألمانى ينغمس فى الماضى انغماسا متزايدا ، وتمتد جذوره إلى الأساطير التى ما زال تيار الخيال فيها طازجا صادرا من المنبع ، وهو لا يستطيع أن يدرك الأوضاع الواقعية فى العالم المعاصر إلا من خلال السخرية. وذلك إذا أدركها أصلاً » .

وكتب نوفاليس :

« لا بد من إضفاء الرومانسية على العالم بأسره ، فبذلك نكتشف المغزى الأصلى للكائنات مرة أخرى : بإضفاء مغزى سام على المألوف من الأشياء ، بإضفاء مظهر غامض على الأشياء العادية ، وإضفاء كبرياء المجهول على المعلوم ، وسيما غير المحدود على المحدود ... وإذا كنا لا نرى أنفسنا نعيش فى عالم الأحلام ، فإنما مرجع ذلك إلى ضعف أعضائنا وحواسنا » .

إننا لا نستطيع بلوغ « عالم الأحلام » وراء هذا العالم الواقعى إلا عندما نتخلى عن العقل الواعى ونطلق العنان للخيال . ومن هنا يقترح نوفاليس نظرية جديدة للفن :

« قصص بلا عقدة ، تقوم على التداعى كما يحدث فى الأحلام ، وقصائد ليس فيها غير النغم ، تزخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين ، لكنها أيضا خالية تماما من المعنى والترابط ، وليس فيها غير بضعة أبيات مفهومة على الأكثر ، وهذه أيضا ينبغى أن تكون أشتاتا متباينة تماما » .

إن هذا الإحساس بأننا نحيا فى عالم ممزق ، عالم مؤلف من أشتات ، هذا

الهروب من الواقع إلى التداعى الذى لا يحكمه منطق أو رابطة ، باعتباره الوسيلة لإدراك الواقع الغامض ـ كل هذه الأفكار التى نادى بها لأول مرة الرومانسيون الرواد ، أصبحت فيما بعد مبادىء فنية مقبولة فى العالم الرأسمالى .

بيد أن الاحتجاج الرومانسى على المجتمع البورجوازى الرأسمالى فى شكل الهروب إلى الماضى ، كان له أيضا جانبه الإيجابى ، فهناك نهار كما أن هناك ليلا . ووجد ذلك تعبيرا عنه فى التطلع الملهوف إلى الوحدة والإيمان النبيل بقدرة الإنسان على التحكم فى مصيرة .

يقول نوفاليس أيضا : « إن العيش المشترك ، إن صفة الجمع ، هى جوهر كياننا . والقيد الذى يخنقنا هو عجزنا الروحى : إننا إذا زدنا أعمالنا ووسعنا نطاقنا ملكنا مصائرنا بأيدينا ... وإذا أوجدنا التآلف بين عقلنا وعالمنا أصبحنا على قدم المساواة مع الآلهة » .

ثم تظهر بوادر رؤيا للمستقبل : « إنها بداية عصر جديد للعالم .. يسوده الشعر والثقافة » .

ولكن فى النهاية ، أدت الجوانب السلبية المكثفة إلى الماضى فى الرومانسية الألمانية ، أدت إلى تحول كثير من الكتاب الرومانسيين إلى كاثوليكيين متعصبين ورجعيين متزمتين . فنجد فريدريك شليجل مثلا يدعو إلى فن « يتسم بجلال الاحساس المسيحى الصادق » ويستنكر « الفتنة الزائفة التى تصحب الحماسة المحمومة . تلك الهوة التى يميل شيطان لورد بيرون إلى الانحدار إليها أكثر فأكثر » .

وهكذا نجد أنه بينما كان لورد بايرون يموت بحمى المستنقعات وهو يقاتل من أجل حرية اليونان ، وبينما كان ستاندال يؤيد حركة التحرر

الوطنى فى إيطاليا ، وبينما كان بوشكين يناصر حركة الديسمبريين ، تحول كثير من الرومانسيين الألمان إلى أذناب لمترنيخ ، وحقت عليهم كلمة هاينى القاسية : « إنهم حزب الأكاذيب ، هم خدم الحلف المقدس ، الداعون إلى إعادة كل ما عرفه الماضى من بؤس وفظائع ومساخر » .

ونحن عندما ندرس الرومانسية الألمانية وكل ما أعقبها من حركات مشابهة، ينبغى أن نحلل تناقضاتها الداخليـة ، وأن ندرك مـا فيهـا من جوانب سلبية وإيجابية . فنحن نجد فيها دائما هذا الصراع : من ناحية هناك احتجاج عميق على القيم البورجوازية وعلى الآلة الرأسمالية ، ومن ناحية أخرى هناك خوف من عـواقب الثورة وهروب إلى الغموض والحيرة يؤديان حتما إلى السقوط فى هوة الرجعية .

إن الرومانسية الألمانية نموذج لجميع الحركات المنقسمة على نفسها التى انتشرت فيما بعـد بين المثقفين فى العالم الرأسمالى ، ومن بينهـا فى هذا العصر التعبيرية والمستقبلية والسريالية . ومن مظاهر التناقض فى هذه الحركات أيضـا أنه لايمكن أن يقـال بـأى حـال: إن جميع الفنانين المنتمين إليهـا رجعيون . فنحن نجد بين الرومانسيين الألمان أشخاصـا كهاينريش هاينى ونيقـولاوس ليناو (*) أصبحا ثوريين . كما نجد أشخاصا آخرين كاولاند وايخندورف لم يرتبطا يوما « بحزب الأكاذيب » .

ويجب أن نذكر أيضا أن فريقـا من الرومانسيين تطور إلى النقد الواقعى للمجتمع ، وكذلك نجـد أن الرومانسية والواقعية ارتبـاطا أوثق الارتباط

(*) نيقولاس ليناو (١٨٠٢ ـ ١٨٥٠) شاعر نمسوى وعازف كمان ممتاز . يغلب على شعره الحزن أصيب بلوثة قبل بست سنوات .

فى أعمال كثير من الكتـــاب الكبـــــار : بايرون وسكوت، كليست وجـــريلبـــارزر(*)، هوفمان (**) وهاينى ، ستاندال وبلزاك ، بوشكين، وجـوجول ، مـع تغليب للجانب الرومـانسى أحيـانا وللجـانب الواقعى أحيانا أخـرى . وتوماس مان ، الكاتب الواقعى العظيم فى الفترة المتأخرة للعصر الرأسمالى ، إنما يضرب بجـذوره فى تراث الرومـانسيـــة الألمانيـة ، وخاصة فى ذلك اللعب الباهر بالمعانى الذى تمثل فى كتاباته الساخرة .

الفن الشعبى :

أدت الرومـانسيـة « فى عمومهـا لا الرومـانسية الألمانيـة وحـدها » إلى تطوير مفهـــوم « الفن الشعبى » الذى أصبح بشكل عنصرا أســاسيـا من عناصرها . فـالرومانسيـة فى سعيهـا إلى اعادة الوحـدة المفقودة بين الفـرد والجماعـة ، وإلى توفير الاندماج بينهما ، وفى احتجـاجها على الغـربة الناجمة عن الرأسماليـة ، وقـد اكتشفت الأغـانى الشعبيـة والفنون الشعبيـة ، فلم تلبث أن نادت «بالشعب» إمـامـاً لها ، ونادت به باعتبـاره وحـدة عضـوية متجانسة !

وأدى هذا المفهوم الرومـانسى للشعب، الذى يرى فيه جوهرا خـارجا عن فوارق الطبقات وفوق هذه الفوارق، جوهرا له « روح شعبية » جماعية خلاقة، أدى هذا المفهوم إلى إحداث بلبلة ما زالت موجودة حتى اليوم، فما

(*) افرانز جريلبارزر (١٧٩١ـ١٨٧٢) مؤلف مسرحى نمسوى . قضى حياته بائسة فى العمل وفى الحب ، وكتب مجموعة كبيرة من المسرحيات التاريخية الشعرية . لعله أول مؤلف نمسوى يكتسب شهرة عالمية .

(**) أرنست تيودور وطلم هوفمان (١٧٧٦ـ١٨٢٢) كاتب ومؤلف موسيقى ورسام كاريكاتير. نشأ فى أسرة فقيرة وعاش حياة مضطربة . من مؤلفاته المشهورة أوبرا « أونديى »

زال الكثيرون منا يستخدمون عبارة « الشعب » دون أن يكون فى ذهنهم معنى واضح لما يقصدون .

وقدمت الرومانسية الفن الشعبى باعتباره مقابلا لجميع أشكال الفن الأخرى، باعتباره ظاهرة « طبيعية » فى مقابل الظواهر المصطنعة . ورأت الرومانسية فى عدم نسبة هذا الفن إلى مؤلف محدد دليلا على قدرة «الجماعة» على الإبداع التلقائى . وهى هنا تتحدث عن جماعة غامضة بلا فردية ولا وعى . وأسهم فى تضليل خطى الرومانسية أبيات كهذه التى تقول :

من الذى ألف الأغنية الحلوة ؟

ثلاث بطات جاءت بها عبر النهر

اثنتان رماديتان وواحدة بيضاء

فقد تكون هذه صورة شعرية ، ولكنها لا يمكن أن تقبل كحقيقة أو كرمز . ولا شك فى أن الفن الشعبى يعبر عن شىء مشترك بين عدد كبير من الناس، ولذا فهو يصور أفكار الجماعة . لكن ذلك لا يصدق على الفن الشعبى وحده بل هو يصدق على الفن عموما . فالفن إنما نشأ ليشبع حاجة جماعية . ولكن حتى فى العصر الحجرى كان الفرد ـ العراف أو الطبيب أو الساحر ـ هو الذى يحول رغبات الجماعة واحتياجاتها إلى كلمات أو أشكال. إن رسوم الكهوف وملاحم الماضى البعيد ، بل والأغانى الشعبية أيضا ، هى من إنتاج مؤلفين أفراد استعانوا بطبيعة الحال بكنز من الأساليب الموروثة .

وكان موقف الرومانسيين من الفن الشعبى هو قبوله على علاته دون

نقد أو تمحيص . ومجموعة الشعر الشعبى التى أصدرها برنتانو وأرنيم (*) عبارة عن «خرج» تلتقى فيه القصائد الرفيعة الأصيلة بقصائد غثة ليس لها قيمة أو وزن.

ويمكن الاستشهاد بالكثير من هذا الشعر لتأكيد وجهة النظر المخالفة للرومانسية والقائلة بأن الفن الشعبى لا يعدو أن يكون صورة جانبية أو فرعية من صور الفن الرفيع (تماما كما يرفض كثير من العلماء المحدثين اعتبار الفيروس مرحلة انتقال بين المادة الجامدة والمادة الحية ، وإنما يعتبرونه نتيجة لنكسة فى التطور) .

وهذه النظرية فى رأيى لا تعالج الأمر إلا من جانب واحد ، شأنها فى ذلك شأن النظرية الرومانسية نفسها ؛ إذ من المحتمل أن كثيرا من الأغانى الشعبية جاءت نتيجة لنكسة فى التطور ـ فهى أشتات من ملاحم البطولة أو القصائد الدينية أو أغانى الشعراء المنشدين وقد اتخذت صورة شعبية ـ لكننا لا نستطيع أن نقف عند هذا الحد ، ولا يجوز أن ننسى أن ملاحم البطولة نفسها ترجع أصولها إلى الأساطير والخرافات القديمة التى نشأت فى ظل أوضاع اجتماعية لم تكن قد تكونت فيها بعد طبقة حاكمة ، وبالتالى لم يكن قد نشأ بعد نقيضها ألا وهو « الشعب » . كان الفن عند ذلك يعبر عن جماعة يمكن أن يقال إنها متجانسة . ولا شك فى أن الأغانى الشعبية نشأت فى كثير من الحالات من نفس ذلك المصدر (الأساطير

(*) كلمنس ماريا برنتانو (١٧٧٨ ـ ١٨٤٢) شاعر ألمانى . كان صديقا وزميلا لاكيم فون أرنيم (١٧٨١ ـ ١٨٣١) وقد طافا كثيرا فى أوروبا . وأصدرا الجزء الأول من مجموعتهما للشعر الشعبى سنة ١٨٠٦ ، ثم أصدرا الجزء الثانى سنة ١٩٠٨ . وأنشأ مركزا لأنصار الشعر الشعبى ضم عددا من الشعراء الرومانسيين الشبان . وكانا يصدران مجلة خاصة بهذا المركز .

والخرافات)، دون أن تمر بالمرحلة الانتقالية، مرحلة الفن الرفيع المعبر عن مطالب طبقة حاكمة. إن الأغانى الشعبية والفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون (بشكل يزيد فى بعض البلاد وينقص فى بلاد أخرى) ويميل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين إلى البقاء لأمد طويل. غير أن هذه الفنون هى فى معظمها من إنتاج الطريق، من إنتاج الشارع، بما فيه من صناع مستقلين وكهنة مارقين وطلاب علم طوافين وصبيان يسعون إلى إتقان حرفة ما ورجال يشتغلون بترويض الحيوانات أو بالسحر من كل نوع.

ونحن لا نجد الأغانى الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبدا فى صورة نهائية «متعمدة». فهى دائما تتغير وتتبدل أثناء عملية النقل، وهى أحيانا تزداد ثراء وقيمة نتيجة لهذه التغييرات، لكنها غالبا ما تنحدر قيمتها فيقل إرهافها أو لعلها تصبح أرق مما ينبغى.

وقد قام بيلا بارتوك بمحاولة لتنقية الموسيقى الشعبية المجرية وتخليصها مما طرأ عليها من إضافة أو تشويه، وإعادتها إلى أصلها طازجة قوية. ويمكن أن يحدث شىء كهذا بالنسبة للفن الشعبى فى مجموعه، مع مراعاة أنه يندر جدا التأكد من أن هذا الشكل أو ذاك هو الشكل «الأصلى» للعمل الفنى. إذ أن من طبيعة الفن الشعبى ذاته أن تكون له صور متعددة. والشىء الممكن حقا ـ وذلك هو مصدر النجاح الكبير الذى حققه بارتوك ـ هو استبعاد ما علق بهذا الفن من زبد وشوائب، من غلظة أو عاطفية زائدة، بالرغم من أن هذا الزبد نفسه قد يكون أيضا عنصراً «شعبيا». ونحن نلمس فى الأغانى الشعبية التراث المنحدر من الجماعة القديمة مختلطا فى الغالب بعناصر ناشئة من الصراع بين «الشعب»

والطبقة الحاكمة. وقد أورد فريزر فى مجموعته «الغصن الذهبى» مثالا نموذجيا لهذا المزيج من العناصر التقليدية والعناصر النابعة من الصراع الطبقى للفلاحين ضد ملاك الأرض، يقول:

يعمد الفلاحون فى بعض أنحاء بوميرانيا فى وقت الحصاد، إلى إيقاف أى شخص يمر بهم بوضع حبل مجدول من أعواد القمح فى طريقه، ثم يلتفون حوله فى حلقة، وهم يشحذون مناجلهم على حين يقول قائدهم:

الرجال مستعدون

والمناجل جاهزة

والقمح وافر

والسيد يجب أن يحصد.

ثم يكررون عملية شحذ المناجل.

وفى مدينة رامين بإقليم ستتن يخاطب الفلاحون الغريب الواقف فى وسطهم بقولهم:

سنضرب السيد

بسيفنا المسلول

هذا السيف الذى أصاب سنانه المراعى والحقول

سنانه أصاب أمراء ونبلاء

إن العمال كثيرا ما يشعرون بالعطش

فاذا قدم السيد البيرة أو النبيذ

فسوف تنتهى اللعبة حالا

أما إذا لم يستجب لرجائنا

فحق للسيف أن يضرب

إننا نرى هنا عناصر ثلاثة ظاهرة بوضوح : فالسحر القديم من عصر ما قبل التاريخ ما زال باقيا بين الفلاحين البدائيين الذين لم تمسهم الرأسمالية بعد ، ثم سخط الفلاحين على الأمراء والنبلاء الذين يريدون « حصدهم حصدا » ، ثم تدهور المعنويات نتيجة للفشل الذى منيت به حركات الفلاحين المتكررة ، يظهر فى الاستعداد لبيع أنفسهم فى مقابل أكواب البيرة والنبيذ ، وهذه الرغبة الفظة العدوانية فى سبيل الحصول على ميزة مادية .

إننا نجد للكثير من الأغانى الشعبية عمودا فقريا يرجع إلى عصر ما قبل التاريخ ، وقد أحاطت به مجموعة من الموضوعات التى ظهرت بعد ذلك ، نشأ بعضها من المنازعات والاحتكاكات الطبقية ، على حين نشأ بعضها الآخر من عوامل الفساد والانحطاط الكامنة فى المجتمع الطبقى .

ونحن نجد فى بعض الشعر الشعبى ثورية أصيلة ، وفى بعضه الآخر ركاكة وضحالة . ومن نماذج الشعر الأصيل كثير مما كتب عن روبين هود ، كما نلمس تحديا صارخا فى الكثير من الأغانى الشعبية الألمانية مثل أغنية شوارتنهالس المسكين !

أخذت سيفى بيدى

وربطت جرابه إلى وسطى

فلم يكن هناك جواد أركبه

وسرت بعيدا .. بعيدا

والتزمت الطريق الرئيسى

ثم ظهر على الطريق ابن رجل غنى

فاضطررته أن يترك لى كيس نقوده

أو فى أغنية العروس المتعجرفة :

أنا لا أحب أكل الشعير

ولا أحب النهوض الباكر

سوف أصبح راهبة

وإن لم تكن هذه رغبتى أبدا

وكل من يتمنى لفتاة مسكينة مثل

أن تسجن وراء أسوار الدير

فإنى أتمنى له مصيبة مماثلة

بل ومصيبة أكبر .

* * *

لكن هناك أغانى أخرى، ضمتها مجموعة برنتانو وأرنيم مع هذه الأغانى، تزخر بالخنوع الذليل والغموض الفارغ وفتات موائد السادة . فأى قيمة مثلا لهذين البيتين الركيكين :

يا للمعجزة ! لقد اجتمعت فى ابن الله الحق ، اجتمعت فى شخص واحد ، طبيعتان مختلفتان

أو فى هذه الأغنية المتكلفة عن « حياة الراعى العفيف » التى يبدو بوضوح أنها من تلك الموضوعات التى يكتبها الارستقراطيون عن الرعاة:

ليس فى الدنيا ما يمكن أن يقارن

بمتعة الراعى فى المراعى الخضراء

وفى الفيافى المزهرة

هناك تجد الهناء الحقيقى

إن هذه الفوارق العميقة فى الموقف الأساسى وفى الجودة ، تدحض النظرية الرومانسية القائلة بأن هناك « روحا شعبية » موحدة ، وتبين أن هذه الأغانى تعبر عن طبقات مختلفة وأوضاع اجتماعية متباينة ، بل وهى أيضا من إنتاج أفراد على درجات متفاوتة من الموهبة والقدرة . لقد تمثل الشعب عبر القرون مختلف الأشياء وأعاد إنتاجها . إن مختلف الأشياء - الثمينة والغثة ، الأصيلة والركيكة - أصبحت « شعبية » وليس فى وسعنا أن نعجب مع الرومانسيين بالفن الشعبى بأسره ، ولا يسعنا إلا أن نقيم هذا الفن بنفس المعايير التى نقيم بها أى شكل آخر من أشكال الفن : بمضمونه الاجتماعى وبمدى جودته .

وعلينا فوق ذلك أن ندرك أن زيادة التصنيع تؤدى بشكل قاطع إلى القضاء على الفن الشعبى . فاحتمالات تجدد الفن الشعبى اليوم بالاغتراف من حياة الفلاحين وأصحاب الحرف المشردين وأسلوبهم فى التعبير أصبحت احتمالات بعيدة جدا . إن الطبقة العاملة تمثل مضمونا جديدا وتتطلب وسائل جديدة للتعبير . وقد نشأت من خلال الحركات الثورية الواسعة « أغان شعبية » جديدة كنشيد المارسلييز أو نشيد الدولية أو أغانى الأنصار فى كفاحهم من اجل الحرية . والأناشيد التى كتبها مؤلفون على درجة عالية من الوعى والمهارة - مثل برتولد بريخت وهانز أيسلر - قد أصبحت هى الأغانى الشعبية الجديدة للطبقة العاملة الثورية . إن فكرة

« الشعب » المتجانس الذى تسوده « روح شعبية » غامضة مبدعة ، إنما هى فكرة رومانسية لا تتفق مع هذا العالم الرأسمالى المؤلف من طبقات متعارضة والذى لن ينشأ فيه « الشعب » الموحد بالتدريج مرة أخرى إلا من خلال بوتقة الصراع الطبقى ضد الطبقة السائدة . إن المغزى المثالى الذى أضفاه الرومانسيون الألمان على « الشعب » لم يكن مجرد وهم ، بل كان أيضا مغزى رجعيا . فهو لم يكن معاديا للرأسمالية وحدها ، بل هو معاد أيضا لكافة مظاهر الصراع الطبقى ، وهو يكتفى بترديد يضع عبارات عن « التضامن الاجتماعى » وإلقاء بضع عظات عن « أخوة » زائفة ومنافقة .

غير أن الاحتجاج الرومانسى على الدنيا البورجوازية الرأسمالية - رغم مظاهره المتعددة - لا يعدو أن يكون واحدا من ردود الفعل المحتملة من جانب الفنان إزاء واقع لم يعد يسعه الدفاع عنه . فقد ظهر الكتاب والفنانون البورجوازيون الذين طوروا بقوة ودأب رائعين مذهب الواقعية، ذلك المذهب الذى يصور المجتمع القائم على التناقض تصويرا انتقاديا .

وكانت إنجلترا وفرنسا وروسيا وأمريكا هى البلاد التى نجحت فيها بشكل خاص محاولة تصوير الواقع الاجتماعى تصويرا جدليا واضحا لا خفاء فيه ولا إبهام .

ولما كانت الرومانسية فى ألمانيا والنمسا مختلفة عنها فى البلاد الأخرى، كذلك كان تطور الواقعية فيها أقل انطلاقا، وآثارها أقل غنى بالقياس إلى البلاد التى شهدت الانطلاق الرأسمالى فى وقت مبكر، واتخذ فيها هذا الانطلاق أشكالا ثورية، أو القياس إلى البلاد التى أدى فيها التخلف

الاقتصادى والاجتماعى الشديد إلى توحيد كافة الطبقات وجميع الناس على تباين مستوياتهم الطبقية فى مواجهة النظام السائد، مما أدى إلى إيجاد توترات متفجرة فى ظل ضغط عنيف. كان من أثر ذلك أن دعمت الطاقات الثورية بقوة لا تغلب.

الفن للفن :

إن حركة « الفن للفن » من الحركات المرتبطة بالرومانسية . إذ ولدت فى العالم الرأسمالى بعد أن كانت مرحلته الثورية قد ولت . وكان مولد هذه الحركة مصاحبا لمولد الحركة الواقعية التى ترمى إلى استكشاف المجتمع ونقد عيوبه وأخطائه . إن صيحة الفن للفن ـ كما نادى بها الشاعر العظيم بودلير الذى يعتبر فى أعماقه واقعيا ـ هى أيضا احتجاج على الموقف النفعى الصارخ والاهتمامات العملية الكئيبة للرأسمالية . إنها نشأت من تصميم الفنان على ألا ينتج سلعا ، وذلك فى عالم أصبح كل ما فيه سلعة للبيع . وقد حاول أن يثبت عكس هذا الرأى الكاتب الألمانى الكبير والتر بنيامين الذى انتحر فى سنة ١٩٤٠ وهو هارب من الاستبداد الهتلرى ، والذى ما زالت كتاباته فى انتظار من يترجمها إلى اللغات الأخرى . كتب يقول فى سياق تفسير جديد لبودلير :

« إن مسلك بودلير فى السوق الأدبى ، وإدراكه العميق لطبيعة السلعة، أتاحا له ـ أو لعلهما فرضا عليه ـ الاعتراف بالسوق كاختبار موضوعى للإنتاج الفنى .. ان بودلير أراد أن يجد لإنتاجه مكانا . فكان مضطرا إلى مزاحمة الآخرين .. وكان شعره زاخرا بالحيل الخاصة التى تهدف إلى التفوق على جميع الشعراء الآخرين » .

لكنى لا أرى هذا الرأى ، وقد كتب منذ بضع سنوات أقول :

« إن بودلير يرفع راية الجمال المقدسة فى مواجهة عالم الرأسمالية المتعجرف . فالمنافق الرخيص ورجل الفن الذى يشكو من فقر الدم لا يريان فى الجمال إلا وسيلة للهروب من الواقع ، فى شكل صورة قبيحة لأحد الأولياء أو القديسين ، أو مسكن مبتذل : أما الجمال المنبعث من شعر بودلير فإنه تمثال فخم من الصخر، هو ربة المصير الحازمة العنيدة ، كأنها ملاك الغضب يحمل السيف الملتهب . عينها تعرى هذا العالم الذى يسوده القبح والابتذال واللاإنسانية . إن الفقر المقنع والمرض المستور والرذيلة المكتومة تنكشف أمام هذا الجمال العارى الباهر . كأنما تقف الحضارة الرأسمالية أمام محكمة ثورية : نرى فيها الجمال يصدر حكمه وقضاءه فى أبيات من الحديد المصهور » .

غير أن بنيامين يمضى فى تحليله الأخاذ قائلا ، إن العنصر الأساسى فى الصورة التى نكونها عن بودلير أنه :

« كان أول من أدرك ـ وكان لهذا الإدراك آثاره البعيدة ـ أن الرأسمالية بدأت تسحب من الفنان العمولة التى كانت تمنحه إياها . فأى عمولة اجتماعية ثابتة يمكن أن تحل محلها ؟ ليست هناك طبقة أخرى على استعداد لتقديمها ، وأنسب مكان يمكن اللجوء إليه لكسب الرزق هو سوق الاستثمار . ولم يوجه بودلير همه نحو الطلب الصارخ القصير الأجل بل نحو الطلب الكامن الطويل الأجل ... لكن كان من طبيعة السوق الذى يكتشف فيه هذا الطلب ، أن يفرض أسلوبا للإنتاج ـ وللحياة ـ يختلف أشد الاختلاف عن أسلوب الشعراء السابقين . لقد اضطر بودلير إلى المطالبة بكرامة الشاعر فى مجتمع لم تعد لديه كرامة من أى نوع حتى يمنحها لأحد» .

المهم هنا أن العالم الرأسمالى لم يستطع « شراء » إنتاج بودلير ولو بشكل غير مباشر . لقد كان ينتج من أجل سوق مجهول ـ ومن هنا عبارة « الفن للفن » ـ ولكنه كان ينتج فى انتظار جمهور متوقع أو مستهلك منتظر . أما الملحوظات التى كتبها بودلير نفسه ففيها الكثير مما يدل على حيرته بين الموقفين ، وبالتالى فهى تؤيد وجهة نظرى كما تؤيد وجهة نظر بتيامين على السواء . إن فنه بعيد عن الدنيا الرأسمالية ، فقد أقصى عنه القارىء البورجوازى بأنفة وكبرياء . ومع ذلك فقد حرص على أن يبهره بالصدمات المتصلة . كان بودلير يتحدث عن « قرفه » من الواقع ، وفى الوقت نفسه يتحدث عن تلك « المتعة الأرستقراطية ، متعة إثارة استياء الناس » . وكان معنى قرفه من الواقع التجاؤه إلى الفن للفن ، ومعنى متعته الأرستقراطية الرغبة فى إفزاع الذهن البورجوازى المنحط بجمال مخيف ، بأدوات تعذيب براقة . كان يرفض الإنتاج من أجل المشترى الرأسمالى ، ومع ذلك كان يؤمن بالسوق الأدبى وينتج له باعتباره « الاختبار » الأخير . لقد نادى الاقتصاديون الرأسماليون بمبدأ الإنتاج للإنتاج ، واقترن بهذا المبدأ شعاران آخران : هما « العلم للعلم » و « الفن للفن » ومع ذلك نجد السوق ، فى جميع هذه الحالات ، قابعا فى الأرضية الخلفية ...

إن شعار الفن للفن هو محاولة وهمية للإفلات الفردى من الدنيا البورجوازية الرأسمالية ، وهو فى نفس الوقت تأكيد للمبدأ السائد فى هذه الدنيا : مبدأ « الإنتاج للإنتاج » .

ونحن نجد فى إنتاج بودلير بشكل بارز عنصر الاحتجاج الرومانسى وسلاح الاتهام القاطع . كما نجده يردد فى الكثير من آرائه عن الفن ، تلك الأفكار التى كان نوفاليس أول من صاغها ...

وكذلك نجد أن مالارميه ـ الذى يعتبر أشد المدافعين عن الفن للفن ـ يطبق فى شعره القواعد التى قدمها نوفاليس على أنها مبدأ الرومانسية :

« .. منغم وزاخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين .. وليس فيها غير بضع أبيات مفهومة على الأكثر » .. وقد كتب هوجو فردريك فى كتابه « الشعر الغنائى الحديث » الذى تضمن تحليلا مرهفا لشعر مالارميه ، كتب يلخص رأيه فى هذه العبارة :

« إن شعر مالارميه الغنائى تجسيد للإحساس الكامل بالعزلة والانفراد. فهو يرفض كل التراث المسيحى والإنسانى والأدبى. وهو ينكر على نفسه أى تأثير فى الحاضر ، ويحتفظ بينه وبين القارىء ، ولا يسمح بأن تغلبه النزعة الإنسانية » .

لقد حاول مالارميه ، كما يقول هوجو فردريك ، أن يفلت من طوفان التفاهة :

« إن إنتاجى فى نظر الآخرين أشبه بالسحب ساعة الغروب وأشبه بالنجوم: لا جدوى لها .. أشطبوا الواقع من أغانيكم ، فإنه مألوف .. إن الشىء الوحيد الذى ينبغى للشاعر أن يفعله ، أن يعمل وعيناه تبحثان دوماً عن عبارة: لم يحدث أبداً » .

فى هذا الشعر الخالص ، هذا الشعر الذى نزع منه كل واقع ملموس ، لا نعود نرى شيئاً من ثورة بودلير وسخطه . فقد تحول الاحتجاج إلى تراجع صامت ، وبينما نجد فى شعر بودلير ودعوته إلى الموت وحديثه عن « القائد القديم » وقفزه فى الفضاء .. بينما نجد فى ذلك نوعا من الارتماء فى أحضان الجديد والمجهول ـ لا نجد فى شعر مالارميه غير الخواء الخالص ،

لا تكاد تخفيه تلك البراقع الشفافة أو الزخارف العربية السحرية ، بل ولا نعود نجد فيه ذلك « العالم الخرافى » الذى كان نوفاليس يعتقد أنه سيجد فيه نفسه ، وإنما نجد عالماً بارداً ببرودة الثلج لا تستطيع حتى الكائنات الخرافية أن تسكنه . الفن للفن يقود إلى فراغ . وما حدث مع الرومانسية الألمانية يتكرر . فالعنصر السلبى يتغلب مع مرور الزمن . وينتهى الفن للفن إلى أنغام مالارميه المتهافتة ، إلى الغنائية الحالمة لدى هريديا (*)، وأخيرا إلى الاستعلاء الأرستقراطى لدى ستيفان جورج (**) الذى انطوى داخل حلقة محدودة من مريديه ، وأخذ فى تمجيد الشخصية الممتازة على حساب الجماهير العادية ..

الانطباعية :

كانت الانطباعية أيضا حركة ساخطة . كانت هجوما شنه رجال موهوبون على ما اتصف به الفن الأكاديمى الرسمى من ادعاء وصلف . وقد نشر فرانسيس جوردان تحت عنوان « عشرون عاما من الفن العظيم ، أو دروس فى الحماقة » مجموعة من اللوحات التى حصلت على الجوائز الرسمية فى فرنسا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وألحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا فى الفترة نفسها ، ولم يحصلوا

(*) جوزيه ماريا دو هريديا (١٨٤٢ ـ ١٩٠٥) شاعر فرنسى من مواليد كوبا . أبوه أسبانى وأمه فرنسية . اشتغل أمين مكتبة . يعد من أبرز ممثلى النظرية البارناسية فى الشعر. جمع كل ما أنتجه فى ديوان واحد يضم نحو ١٢٠ قصيدة . يميل إلى القصيدة القصيرة الزاخرة بالألوان والشديدة الأحكام من الناحية التكنيكية .

(**) ستيفان جورج (١٨٦٨ ـ ١٩٣٣) يعد رائد مدرسة الفن للفن فى الشعر الألمانى . قاد حركة الخروج على المدرسة الطبيعية فى الشعر ، ووجد مكانها مدرسة الشكل . احتدم الخلاف بينه وبين «مدرسة ميونيخ» التى كانت لا تزال ترى فى وضوح المعنى سمة أساسية من سمات الشعر الجيد.

على جوائز ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية ، وتضم القائمة أسماء ديجا وسيسلى وبيسارو وماتيس ورووو ودوفى وسيزان ومونيه ورنوار وروسو وجوجان وتولوز لوتريك وبونار . وهؤلاء هم الذين عاش فنهم بعد عصرهم ، فى حين أن مجموعة لوحات الرسامين الأكاديميين ـ أصحاب الحظوة والرعاية ـ لا تعدو أن تكون أكداسا من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم . فبينها لوحات تاريخية مقبضة وإلى جانبها بعض مناظر بهيجة من طراز « الجائر » تمثل جنودا يرفعون أيديهم بالتحية ببسالة ، ونساء عاريات يبدو لحمهن ناعما أملس كالجيلاتين ، وبورتريهات مؤدبة تصور ساسة يسيل الاعتزاز بمناصبهم من جميع مسام جلدهم ، ورجالا وقورين ملتحين تلاطفهم عرائس للشعر والأدب من فتيات المولان روج ، وحوريات خجولات وقديسين مصلوبين تزينوا للاستشهاد فى أحد صالونات التجميل .

هذا النوع من الفن الأكاديمى بكلاسيكيته الفارغة ، واقتباسه للأشكال القديمة التى فقدت مضمونها منذ أمد طويل ، وبمثاليته المصنوعة حسب الطلب ، وبعاطفته الزائدة التى تندى العين بانفعال زائف ، على حين تكشف بخبث عن نهد أو ساق ، هذا النوع من الفن كان من أبشع منتجات العالم الرأسمالى الذى يسير فى طريق الاضمحلال ، فهو مؤلف من أكاذيب وعبارات فارغة وتضرعات مرائية مستمدة من تراث العصر الكلاسيكى وعصر الرينسانس ، فى زمن كان فيه الوقار الزائد يمضى متبجحا زانيا مع التجارة المكشوفة العارية . ولم يكن ذلك يحدث فى الفن وحده بل وفى كل مجال : فالسياسى الرجعى الذى يعلن فى عصر يوم من أيام الأحد تمسكه « بالحرية والإخاء والمساواة » بينما يلف علم الثورة

المثلث الألوان حول وسطه كالمنشفة ، لا يختلف فى وقاحته ـ إلا من حيث الدرجة ـ مع الرسام الذى يستعير الأشكال والظلال من العصر الكلاسيكى حتى يخدع الجمهور عن طبيعة العالم الذى يعيش فيه . إن هؤلاء الأبطال الأكاديميين الذين انحدروا بتيسان وراسين إلى مستوى صانعى الأكلشيهات والذين كانوا لا يفتأون يرددون بشفاههم أو يرسمون بفرشهم كل « جميل » و « رفيع » ، والذين كانوا دائما ينشقون غيظا من « انحلال » غيرهم ، كانوا هم أنفسهم صورة مجسدة لأسوأ وأبشع أشكال الانحلال . فأى شىء أشد انحلالا من أن يتصرف المرء فى عالم اختل كل ما فيه ، وكأنما كل شىء على ما يرام ، وكأنما أهم ما فى الوجود أن نكرر ـ بمختلف العبارات الطنانة ـ ما سبق للكلاسيكيين أن عبروا عنه بكل قوة وأصالة ، إذ كان هو تجربة عصرهم وخبرته .

وضد هذا التزييف الفنى الذى يرصع صدره بالأوسمة ويخفى عورته بأغصان الغار أعلن الانطباعيون ثورتهم . وعندما كتب كوربيه (*) الذى أسهم فيما بعد فى كوميون باريس ـ رسالته المعتزة إلى وزير الفنون الجميلة يرفض فيها وسام اللجيون دونير الذى منح إياه ، كان كمن يعزف النغمة الأولى فى لحن طويل .

« لم يكن يسعنى قبوله فى أى حال أو فى أى وقت . ومن الأولى ألا يسعنى قبوله اليوم حين تتكاثر الخيانة فى كل ميدان ، وحين لا يملك الضمير الإنسانى إلا أن يعتصره القلق لكل هذه الأنانية وهذا الغدر ..

(*) جوستاف كوربيه (١٨١٩ ـ ١٨٧٧) رسام فرنسى . كان صديقا لبودلير ومؤمنا مثله بالمبادىء الثورية التى أدت إلى ثورة ١٨٤٨ . اشترك فى الحركة الثورية أيام كوميون باريس سنة ١٨٧١ واضطر بعدها إلى الالتجاء إلى سويسرا حيث قضى نحبه .

وضميرى كفنان لا يمكن أن يرضى بقبول منحة تقرضها على يد الحكومة. فليست الدولة مؤهلة للحكم فى شؤون الفن » .

ثم يقول كوربيه فى موضع آخر من رسالته : إنه مما يقضى على الفن « أن يضطر إلى التزام الوقار الرسمى ويحكم عليه بالتفاهة العقيمة » وكان ذلك إعلانا للحرب على الفن الأكاديمى الرسمى . إن كوربيه الذى ابتعد بعنف عن « الوقار الرسمى » والذى رسم فلاحين وعمالا ومناظر طبيعية وفاكهة وأزهارا بأسلوب « طبيعى » قوى وهو يمسك بفرشاته كأنه يمسك « بالمسطرين » ، لم يكن فنانا انطباعيا ، لكن قفزته من فوق حائط المعرض إلى أحضان الطبيعة ، وإلى صفوف الشعب ، وإلى طزاجة الضوء واللون كانت نموذجا أمام الانطباعيين . يقول سيزان عنه :

« إنه بناء يستخدم الأحجار . ويستخدم المصيص بخشونة ويسر . وهو قادر على خلط الألوان .. ليس فى هذا العصر من يفوقه . إنه يحق له أن يشمر أكمامه وأن يميل قبعته إلى ناحية ، فضربات فرشاته كضربات الكلاسيكيين ... إنه عميق ورصين ورقيق . وله رسوم للعرايا ، ذوات لون ذهبى كالقمح الناضج : إنى مجنون بنسائه العاريات . إن لألوانه نكهة القمح .. ويا لأولئك الفتيات ! إنهن نفحة منشطة ، وتسامح ، واسترخاء لطيف وراحة لم يقدمها لنا مانيه أبدا » .

وكان كوربيه رساما يصور الطبيعة والناس . وكذلك كان الانطباعيون الذين تبعوه مستكشفين لواقع جديد ، تستبد بهم الرغبة فى تصوير أناس عصرهم وموضوعاته . لقد اقترح مانيه ـ صديق بودلير ثم زولا من بعده ـ اقترح على محافظ باريس ألا تغطى حوائط قاعات الاجتماع فى الأوتيل

دوفيل بلوحات تاريخية أكاديمية بل بأشخاص وموضوعات من العصر الجديد، بالأسواق ومحطات السكة الحديد وكبارى السين والحدائق العامة الغاصة بالناس. لقد اتجهت الانطباعية - كالطبيعية فى الأدب، وهى معاصرتها تماما - بأبصارها إلى العالم المعاصر المحيط بها، تتأمل الأشياء العادية باهتمام صريح، بلا خوف أو تكتم، حتى إذا كانت تلك الأشياء قبيحة أو شوهاء. ولقد صاغ مانيه هذا الموقف بقوله:

« إن الرسام اليوم لا يقول: انظر إلى هذه اللوحات الخالية من الخطأ، بل يقول: انظر إلى هذه اللوحات الصادقة. وهذا الصدق هو الذى يضفى على اللوحات طابع الاحتجاج، رغم أن كل هم الفنان قد يكون منصبا على تسجيل انطباعه ».

ويضيف مانيه أنه لم يكن يقصد الاحتجاج فى البداية، لكن رد الفعل العنيف الذى قابله به الأكاديميون والجمهور الذى أفسدوه اضطره إلى الاحتجاج على هذا التعصب وضيق الأفق. وفى سنة ١٨٧٤ عرض كلود مونيه فى قاعة المرفوضين لوحة بعنوان « شمس مشرقة - انطباع » ومن هنا نشأت كلمة الانطباعية أو التأثرية، إذ أثارت هذه اللوحة صيحات غضب سخيف. وبدا الطابع الكفاحى للحركة الجديدة واضحا.

ومع ذلك، كانت الانطباعية أيضا ظاهرة ذات طابع مزدوج، وكان سيزان - الذى لا يقل ذكاؤه عن موهبته، والذى سار بهذه الحركة الجديدة إلى ذروتها، وفى الوقت نفسه إلى نهايتها - كان على وعى بهذا التناقض الداخلى. فهو يقول عن الأساتذة القدامى:

« إنهم قادرون على تأمل التفاصيل. وكافة أجزاء الصورة تبقى دائما حاضرة معك لا تغيب عنك. كأنما يدور النغم كله فى رأسك بغض النظر

عن التفصيل المحدد الذى تدرسه. إنك لا تستطيع أن تنتزع شيئا من هذا الكل.. فهم لم يكونوا يشتغلون بأسلوب الترقيع كما نفعل »..

وعندما تطلع سيزان إلى لوحة دلاكروا (*) المسماة « نساء الجزائر » صاح:

« إننا جميعا موجودون فى هذا الرجل دلاكروا ! ... كل شىء مترابط، مشغول من زاوية اللوحة كلها »..

لقد أدرك سيزان أن الأسلوب الذى أصبح سائدا هو أسلوب الترقيع، وأن أحدا لم يعد ينظر إلى اللوحة فى مجموعها. لقد ضاعت تلك الوحدة الرائعة، لا فى الفن وحده بل وفى الواقع الاجتماعى أيضا. وكان دلاكروا الذى لم تخمد فيه بعد نيران الثورة، والذى كانت أشجانه الرومانسية تعبر عن إحساس عميق بالإنسانية المكافحة، كان آخر الرسامين الذين تجلت فيهم النظرة إلى الإنسان كوحدة مترابطة - تلك النظرة المميزة لعصر الرنسانس - وقد تجلت هذه النظرة فيه بأسلوب جديد أصيل - وبحماسة تكاد تصل إلى درجة الحمى. كتب بودلير يقول عنه:

« إن أعمال دلاكروا تبدو لى أحيانا وكأنها فن تذكر وتأمل عظمة الإنسان وأشواقه الطبيعية.. إن اللوحة الجيدة الصادقة فى التعبير عن الرؤيا التى ولدتها، ينبغى أن تنشأ وكأنها دنيا قائمة بذاتها.. إن الميزة الرئيسية لعبقرية دلاكروا أنه لا يعرف الانحلال إطلاقا، ولا ترى فيه غير التقدم.. إن أوجين دلاكروا لم يفقد أبدا آثار نشأته الثورية ».

(*) أوجين دلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) ابن السياسى التحررى شارل دلاكروا، عرض أول لوحة له « دانتى وفرجيل » فى صالون باريس فى ١٨٢٢، وأثارت اللوحة كثيرا من النقاش والاعتراض بما فيها من انطلاق وحشرية لم يكونا مألوفين فى الفن الناعم السائد وقتها.

ويمضى بودلير فيقارن بين دلاكروا وستاندال ، هذا الكاتب الذى جمع بين التنوير والثورة والرومانسية ، وبين العاطفة والعقل ، وبين الزهو الفردى والوعى الاجتماعى ، وبين حرارة الشعور وقسوة التعبير ، وكل ذلك فى وحدة حافلة بالتوتر . لقد انتهت هذه الوحدة مع دلاكروا ، وأسلوب الترقيع الذى يتحدث عنه سيزان إنما يكشف عن عالم ممزق . وقد صاغ سيزان المبدأ الجديد للانطباعية أكثر من مرة :

« لا يعدو الفنان أن يكون جهاز تسجيل للمدركات الحسية ... لا نظريات وإنما عمل .. فالنظريات تفسد الناس ... إنما نحن فوضى لامعة . أنا آتى قبل موضوعى وأضيع فيه .. إن الطبيعة تخاطبنا جميعا . وا أسفاه ! إن المناظر الطبيعية لم تصور أبدا . إن الإنسان يجب أن يختفى تماما من الصورة ، ويستغرق كليا فى الطبيعة والمنظر ... ذلك الاختراع البوذى العظيم ، النرفانا ، الإطمئنان بلا عواطف حارة ، بلا روابط ... وإنما بالألوان ! الانطباعية .. ماذا تعنى ؟ إنها المزج البصرى بين الألوان ، هل تفهمنى ؟ إنها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها فى العين .. والواقع أنه ليس هناك أخطر على الرسام من أن يشتغل بالأدب (ومع ذلك كان دلاكروا نفسه « مشتغلا » بالأدب بحماسة !) إن اللوحة لا تمثل شيئا ، ولا ينبغى لها أن تمثل شيئا غير الألوان » (ولنسترجع قول مالارميه : إن القصيدة لا تتألف من أفكار بل من كلمات) .

إن الانطباعية التى تفكك العالم وتحوله إلى ضوء وألوان ، وتسجله على أنه نتيجة للإدراك الحسى ، أصبحت بشكل متزايد تعبيرا عن علاقة بالغة التعقيد بالغة التداخل بين الذات والموضوع . فالفرد الذى فرضت عليه العزلة ، والذى تدور أفكاره حول ذاته ، إنما يعرف العالم كمجموعة من

المؤثرات العصبية ، والانطباعات والأحوال النفسية ، « كفوضى لامعة » ، كتجربة « خاصة » وأحاسيس « شخصية » . إن الانطباعية فى الرسم تقابل الوضعية فى الفلسفة .. فهذه بدورها تسمح بألا يكون العالم أكثر من تجربة «خاصة » وأحاسيس شخصية ، وليس واقعا موضوعيا موجودا بشكل مستقل عن حواس الفرد . إن عنصر السخط فى الانطباعية يجد من أثره عنصر آخر هو عنصر الفردية اللاأدرية المراوغة غير المقاتلة ، هو موقف المتفرج الذى لا تعنيه غير انطباعاته ، والذى لا يعتزم تغيير العالم ، والذى لا تزيد بقعة الدم فى نظره عن أن تكون بقعة لون ..

وهكذا كانت الانطباعية بمعنى من المعانى ، عرضا من أعراض الاضمحلال، من أعراض تفتت العالم وانعدام إنسانيته. لكنها كانت فى الوقت نفسه فى الفترة الطويلة لازدهار الرأسمالية البورجوازية الممتدة بين ١٨٧١ و١٩١٤ قمة رائعة من قمم الفن البورجوازى، كانت هى الخريف الذهبى، والحصاد المتأخر، وثروة ضخمة أضيفت إلى وسائل الفنان فى التعبير .

إننا ينبغى أن ننظر إلى جانبى الصراع ، وإلى شقى التناقض الداخلى . فحتى نقيم الانطباعية تقييما عادلا ينبغى أن نعترف بطابعها الذى حددته ظروفها الاجتماعية ، وأن نقدر ما أنتجته من روائع خالدة .

الطبيعية :

كانت الحركة الطبيعية فى الأدب أشد سخطا وأعلى صوتا فى الاحتجاج من الحركة الانطباعية ، لكنها كانت بدورها تعانى من التناقض الداخلى . وقد صاغ زولا عبارة « الطبيعية » ليصف بها شكلا خاصا حادا من

أشكال الواقعية ، وذلك حتى يميز الحركة الجديدة عن ذلك الحشد من
الحمقى ذوى النوايا الطيبة ممن يريدون أن يصفوا كتاباتهم الأدبية المختلفة
«بالواقعية» . غير أن المؤسس الحقيقى للطبيعية هو فلوبير الذى فتح
الطريق أمام الحركة الجديدة بروايته « مدام بوفارى » . كتب زولا يقول :

« لقد ساعد فلوبير الكلمة الصادقة الحقة فى ميدان الأدب ، الكلمة
التى كان الجميع ينتظرونها ، ومكنها من أن تشق طريقها . إن مدام بوفارى
من الوضوح والكمال ، بحيث أصبحت تمثل طرازا فى الأدب ، أصبحت
نموذجا أساسيا لهذا اللون من ألوان الفن » .

وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن يقوم فلوبير - الذى لم يكن أقل من
بودلير حبا للجمال، والذى كان موضوع روايته نوعا من العذاب بالنسبة
اليه - أن يقوم بتصوير الواقع الراكد الهامد لحياة البورجوازية الصغيرة فى
الريف بهذه الدقة والقدرة الفنية. لكن هذا الاحتجاج الذى وجهه فلوبير
كان بدوره تعبيرا عن احتقاره لما فى الدنيا البورجوازية من تفاهة ووضاعة
وسخف، وهو نفس الاحتقار الذى دفع بودلير إلى إعلان قرار اتهامه لهذه
الدنيا بقصائد آية فى الجمال. وقد كتب فلوبير إلى جورج صاند يقول : إنه
ليس من حق الفنان « أن يعبر عن رأيه فى شىء أيا كان . فهل حدث أن
عبرت الآلهة عن رأى ؟ .. إنى أعتقد أن الفن العظيم موضوعى وغير
شخصى .. إنى لا أريد حبا أو كراهية ، لا شفقة ولا غضبا ... ألم يئن
الأوان بعد ليحتل العدل مكانه فى ميدان الفن ؟ إن نزاهة الوصف عندئذ
يصبح لها جلال القانون » .

بيد أن هذه النزاهة تمثلت فى الواقع فى بغض عنيف للمجتمع الرأسمالى
كله ، بما فيه من يمين ويسار ، من أصحاب حوانيت وعمال ، وكان من

نتيجتها شعور مرير بخيبة الأمل إزاء البشر ، إزاء الكائنات الإنسانية
عموما.

« إن همجية الإنسان التى لا تتبدل تملأ نفسى بحزن أسود... ان القرف
الهائل الذى أشعر به نحو معاصرى يدفع بى دفعا إلى الماضى .. » أما ما
يبقى له فهو هذا :

« ليس أمام الفنان غير سبيل واحد : أن يضحى بكل شىء من أجل
الفن. ينبغى أن ينظر إلى الحياة كوسيلة لا أكثر ، وأول إنسان يبعده عن
الصورة ينبغى أن يكون شخصه نفسه... إن للأرض حدودا، لكن غباوة
الإنسان ليس لها حدود » .

ونتيجة هذا الموقف هى انعدام كل أمل ، هى اليأس المطلق الذى عانت
منه مدام بوفارى : فهى تسعى إلى الفرار إلى عالم من أحلام الهيستريا
الرومانسية ، لكن بيئتها ترفض إطلاق سراحها وتصمم على خنقها بقسوة
وإصرار . إن هذه الرواية الرائعة القاسية هى النموذج الكامل للمذهب
الطبيعى..

وقد أسهم زولا أيضا فى ابتداع نظرية « الرواية العملية » ، وإن كان قد
قال « إن تأمل العالم تأملا باردا ليس أمرا مرغوبا فيه بل إنه فى الواقع أمر
مستحيل » وقال أيضا « إن عصرنا هو عصر العلم ، وينبغى للكاتب أن
يطبق مكتشفات داروين وكلود برنار : نظرية أصل الأنواع ، وقانون الأثر
الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة .. » وهو لم يعرف ماركس وإنجلز ، ولذا لم
يشر إلى صراع الطبقات أو اتجاهات التطور الاجتماعى ، وإنما تحدث فقط
عن الكائن البشرى على أنه مخلوق حيوانى سلبى ، من نتاج الوراثة والبيئة،

ليس فى وسعه الإفلات من المصير المحتوم. فالإنسان بالنسبة إليه ليس مؤثرا بقدر ما هو متأثر بالظروف القائمة بالفعل . ومن الطريف أن مالارميه مثل « الشعر الخالص » قد أعجب برواية « القاتل » وبما يلتزمه مؤلفها من موضوعية ، وقد ختم تعليقه عليها بقوله : « إننا نعيش فى عصر أصبحت الحقيقة فيه هى المعبرة عن الجمال » . ورغم أن الطبيعية والفن للفن يقفان على طرفى نقيض، إلا أننا نستطيع أن نلمح بينهما رابطة خفية . فزولا الذى يصور البؤس الاجتماعى بقسوة لا ترحم ،والذى عرى الإمبراطورية الثانية حتى أبدى لنا أدق أحشائها ،بقى سنوات طويلة يرفض الوصول إلى نتائج سياسية .

« نحن لم نتجاوز بعد مرحلة التحليل . وما زال أمامنا شوط طويل حتى نصل إلى التركيب ... إن تلك مهمة المشرع ، فعليه أن يدرس الأمر ويتدخل لتصحيحه . ليس ذلك من شأنى » .

وانقضى وقت طويل حتى جاءت قضية دريفوس ، وكتب زولا كتاباته الرائعة « إنى اتهم ! » وعند ذلك غير موقفه ، وأصبح قادراً على أن يقول (وبهذا سبق من جاءوا بعده من دعاة الواقعية الاشتراكية) :

« إن الدراسة التفصيلية لواقع اليوم ينبغى أن تؤدى إلى التطلع إلى ما سيكون عليه التطور فى الغد » . فهنا فقط ، عندما أدرك أخيرا الحاجة إلى الاشتراكية كتب فى مفكرته الخاصة :

« إن البورجوازية تخون ماضيها الثورى حتى تحمى امتيازاتها الرأسمالية ، وتحافظ على وضعها باعتبارها الطبقة الحاكمة . فهى بعد أن استولت على السلطة لا تريد النزول عنها للشعب ... وهكذا لا بد أن تتحجر

البورجوازية بالتدريج . وهى الآن تتحول إلى حليف للرجعية والكهنوتية والعسكرية . وينبغى لى أن أؤكد المرة بعد المرة أن البورجوازية قد خانت ، فقد انتقلت إلى صفوف الرجعية من أجل الاحتفاظ بسلطتها وثروتها . وكل الآمال معقودة الآن على قوى الغد التى تقف بجانب الشعب » .

لقد صور زولا فى رواياته هذا كله - انحلال البورجوازية وبؤس الشعب العادى ومقاومة الطبقة العاملة - لكن دون أمل فى العثور على حل، وكأنما هو كابوس لا ينتهى . وفى هذا التصوير « الموضوعى » للظروف الاجتماعية المفزعة ورفض تصويرها كظروف قابلة للتغيير يكمن قوة المذهب الطبيعى ويكمن ضعفه أيضا ، هنا ثنائيته . فهناك الحظ يكون على الطبيعية فيها أن تختار بين الانطلاق نحو الاشتراكية أو الانحدار إلى القدرية والرمزية والغموض والغيبية والرجعية . وقد اختار زولا الطريق الأول ، لكن كثيرا من رفاقه اختاروا الطريق الثانى . «تين(*) مثلا أفزعه كوميون باريس ، حتى كاد يفقده الصواب فأصبح نصيرا للفن الدينى المتزمت . وهايسمانز (**) مثلا، بحث أولا عن ملجأ فى دنيا المرض والانحراف ، ثم ارتمى آخر الأمر فى أحضان الكنيسة الكاثوليكية . وبول بورجيه مثلا ، عاد إلى نوع من المسيحية العاطفية . فإذا أدخلنا فى اعتبارنا أيضا أن إبسن وجيرهارد هاوبتمان اتجها نحو الرمزية

(*) هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فيلسوف وناقد ومؤرخ فرنسى . أبرز التأثير المتبادل بين العوامل المادية والعوامل النفسية فى تطور الإنسان ، وأدخل قواعد البحث العلمى فى دراسة الأدب والتاريخ والفن .

(**) جوريس كارل هايسمانز (١٨٤٨ - ١٩٠٧) روائى فرنسى ، والده هولندى . تأثر ببودلير ، ثم بزولا ويعد معه من مؤسسى المذهب الطبيعى . اعتنق الكاثوليكية سنة ١٨٩٢ ، وانتقل من وقتها إلى تأمل الجانب الروحى فى الحياة المعاصرة .

والتعمية ، وأن سترندبرج انغمس فى الرومانسية الجديدة والإيمان الجامح بالخرافات - استطعنا أن نـدرك الطابع المختلط للمذهب الطبيعي وموقفه الملتبس المبهم . فمن هذا الموقف يمكن على السواء السير فى هذا الطريق أو ذاك ، إلى الأمام أو إلى الوراء .

الرمزية :

عندما اتجهت الطبيعية إلى الرمزية والتعمية كان لذلك أسبابه الاجتماعية ، لكنه كان راجعا أيضا إلى المنهج الخاص بالمذهب الطبيعي ذاته . فجميع الحركات الفكرية والفنية الساخطة فى العالم الرأسمالى تتعرض دائما للحظة حاسمة ، وذلك عندما تتمكن إحدى الحركات الثورية - لا مجرد حركات من حركات الاحتجاج - من تحريك الجماهير ، أى عندما تبدأ الطبقات فى العمل : فهكذا كانت الثورة الفرنسية ، وثورة سنة ١٨٤٨ ، وكوميون باريس - من نقاط التحول بالنسبة للأدب والفن كما كانت بالنسبة للسياسة . إذ اضطر الفنانون إزاء كل حدث من الأحداث إلى تحديد موقفهم : إلى جانب التقدم أو إلى جانب الرجعية . وكان لأول ثورة يقودها العمال ، ولاستيلائهم المؤقت على السلطة فى كوميون باريس ، أثر لا يمكن أن يمحى . وترك الفزع الذى تملك الرأسمالية بصماته على المفكرين ابتداء من هيبوليت تين الذى كان فى أخريات أيامه ، حتى فريدريك نيتشه الذى كان شابا فى مطلع حياته . وكان الكوميون بالنسبة لهم جميعا صدمة لا تنسى . ومع ازدياد دور الطبقة العاملة ، ازدادت صعوبة الاكتفاء بإعلان السخط داخل الإطار البورجوازى ، وزاد الصراع الطبقى من مطالبة المثقفين الساخطين بتحديد موقف واضح . كان عليهم أن يختاروا بين التحالف مع العمال أو الانضمام إلى الرجعيين ، أما الطريق

الثالث فكان وهما : إذ أن اختيار موقف الاستقلال الظاهرى كان فى الواقع تأييدا للأوضاع القائمة وعملا ضد قوى المستقبل .

كانت الطبيعية تعتقد أنها تصف الظروف الاجتماعية « بموضوعية علمية » . لكنها كانت « موضوعية » خادعة . فالطبيعية كالانطباعية لم تستطع أن ترى أن تلك الظروف هى صراع بين الماضى والمستقبل ، بل كانت ترى فيها حاضرا ثابتا لا يتغير . لم تنظر إليها فى حركتها وتحولها ، بل رأت فيها لحظة ثابتة فى الزمن . وعندما كان تين لا يزال تقدميا ، كتب إلى زولا الشاب يقول :

« لو أنك انعزلت فى فراغ ووصفت لقارئك قصة يائسة عن وحش أو مجنون أو بائس مريض ، فلن تزيد على أن تخيب أمله ... لا بد أن يكون الفنان الحق واسع الاطلاع رحب الأفق ، مما يمكنه من رؤية الصورة كاملة . إن كتاب اليوم يتخصصون أكثر مما ينبغى ، وينعزلون عن العالم ويشتغلون بالفحص الميكروسكوبى للأدوار الفردية ، بدلا من الاتجاه بأبصارهم نحو المجموع » .

لقد فقد الفنان هذه النظرية الكلية ، كما أكد سيزان . ولم يكن لدى الطبيعية ترتيب للأولويات فى نظرتها إلى الواقع ، فالتفصيل العرضى والتفصيل ذو الدلالة يحظيان لديها بنفس القدر من الاهتمام . حوار جوهرى أو حدث حاسم ، وكذلك طنين نحلة أو دخول امرأة تبيع البيض تقطع ذلك الحوار أو الحديث ، كلها تعتبر على قدم المساواة من حيث « الواقعية » ، وبالتالى فهى على قدم المساواة من حيث الأهمية . إن هذا التسجيل الفوتوغرافى للأوضاع ، وهو التسجيل الذى يراها فى حالة ثبات لا فى حالة حركة ، قد أدى إلى خلق إحساس بانعدام المعنى ، وإيجاد

جو خانق من السلبية الداعية إلى اليأس . وبذلك كانت الطبيعية إلى حد ما مقدمة للاتجاهات اللا إنسانية ، ومدخلا إلى التسليم اليائس « للأشياء » التى جعلتها قوانين الإنتاج الرأسمالى غير الإنسانية قادرة على كل شىء ، وهى الأشياء التى عبرت عنها الفنون فيما بعد تعبيرا أكثر صراحة وتبجحا. لقد كشفت الطبيعية عن التفتت والقبح والقذارة التى تطفو على سطح العالم البورجوازى ، لكنها لم تستطع أن تمضى إلى أبعد وأعمق ، فتتعرف على تلك القوى التى كانت تتهيأ لتغيير ذلك العالم وإقامة الاشتراكية .

ولهذا كان من الحتم أن يتجه الكاتب ذو النزعة الطبيعية الذى لا يستطيع أن يرى شيئا أبعد من مساوىء العالم الرأسمالى (إلا إذا سار نحو الاشتراكية) .. كان من الحتم أن يتجه إلى الرمزية والغموض ، وأن يذهب ضحية لرغبته فى اكتشاف الحقيقة الكلية المبهمة ، ومعرفة معنى الحياة ، كل ذلك بعيدا عن حقائق الواقع الاجتماعى .

الغربة :

كان جان جاك روسو أول من استخدم تعبير « الغربة » . لقد أدرك أنه عندما يتولى بعض النواب « تمثيل الشعب » ، فإن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ، ويبدأ فى الانعزال داخل وطنه ، ويشعر بالغربة . وقال روسو: أن الهيئة النيابية يمكن أن تكون أداة للحكم ، لكنها لا يمكن أن تكون أداة للتعبير عن الإرادة العامة .

« إن النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن أن يمثلوه . والسيادة لا يمكن أن تمارس بالإنابة ، إنها إما أن تمارس بالذات أو لا تمارس أصلا ، وليس هناك طريق وسط » (العقد الاجتماعى) .

غير أن الظروف تعقدت والدول اتسعت ، فلم يكن مفر من تقسيم سلطة الدولة ، والاعتماد على أسطورة « التمثيل الشعبى » . لكن ذلك أدى بصورة حتمية إلى الغربة ، وتركيز السلطة ، وضياع الحرية والديمقراطية .

ثم جاء هيجل ، ومن بعده ماركس الذى كان فى مطلع حياته ، فطورا فكرة التغريب من الناحية الفلسفية . قالا : إن بداية تغريب الإنسان تنشأ من انفصاله عن الطبيعة عن طريق العمل والإنتاج . ومع ازدياد قدرة الإنسان على السيطرة على الطبيعة ، وعلى تحويل العالم المحيط به ، تجده يواجه نفسه كشخص غريب . إذ يجد نفسه محاطا بأشياء هى من نتاج عمله، لكنها مع ذلك تتجه إلى تخطى حدود سيطرته وتكتسب فى ذاتها قوة متزايدة .

إن هذه الغربة ضرورية لتطور الإنسان ، ولكن لا بد من التغلب عليها باستمرار ... وذلك حتى يعى الناس كيانهم فى أثناء عملية العمل ، وحتى يجدوا أنفسهم مرة أخرى فى نتاج عملهم ، وحتى يوجدوا أوضاعا اجتماعية جديدة لا يكونون فيها عبيدا لإنتاجهم بل سادة له . إن صاحب الحرفة ـ وهو خلاق فى حرفته ـ يشعر بالاطمئنان إلى عمله ، ويمكن أن يحس بشعور شخصى نحو إنتاجه . لكن ذلك يصبح مستحيلا مع تقسيم العمل المصاحب للإنتاج الصناعى . فالعامل الأجير لا يمكن أن ينشأ لديه شعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه ليواجه به هذه « الغربة » . إن موقفه من نتاج عمله هو موقفه « إزاء شىء غريب عنه يستطيع أن يتحكم فى شخصه » . إنه يغترب عما يصنعه وعن كيانه ذاته ، هذا الكيان الذى يضيع فى عملية الإنتاج . وعند ذلك ...

« يبدو العمل كأنه عذاب ، والقوة كأنها ضعف ، والإنتاج كأنه عجز ، وطاقة العمل الجسدية والروحية ، أى حياته الشخصية ـ فما الحياة إن لم تكن هى النشاط ؟ ـ كأنها نشاط موجه ضده ، مستقل عنه ، وغير منتم إليه» .

فى الأوضاع الاجتماعية البدائية ، كالاقتصاد الطبيعى الذى كان سائدا فى بداية العصور الوسطى ، تبدو العلاقات الاجتماعية بين الناس (علاقة المالك بالفلاح ، وعلاقة المشترى بصاحب الحرفة ... إلخ) تبدو فى شكل علاقات شخصية بينهم . أما فى مجتمع متطور ينتج السلع فإنها تتخفى فى شكل علاقات اجتماعية بين الأشياء ، أى بين منتجات العمل. إن صاحب الحرفة ينتج شيئا محددا من أجل مشتر محدد . أما صاحب المصنع فلا يعنيه ماذا ينتج مصنعه أو من أجل من . فأى إنتاج بالنسبة إليه هو مجرد وسيلة للربح . والمشتغلون بالتبادل التجارى غرباء تماما أحدهم عن الآخر . وكذلك فإن السلعة المنتجة منفصلة تماما عن الرجل الذى أنزلها إلى السوق، وقد عرض برتولد بريخت هذه الفكرة بقوة فى « أغنية التاجر » إذ يقول :

من أين لى أن أعرف ما الأرز ؟

ومن أين لى أن أعرف شخصا يعرف ما هو ؟

أنا لا أدرى ما الأرز

كل ما أعرفه هو ثمنه

نحن نتحدث عن اتجاهات الأسعار ، وعن الأوراق المالية ، وبذلك نعترف بأن هناك حركة مستقلة غير إنسانية للأشياء ، حركة تحمل معها

الكائنات الإنسانية كما يحمل تيار الماء فروع الأشجار . وفى هذا العالم الذى يحكمه إنتاج السلع ، يتحكم الشىء المنتج فى الشخص المنتج ، وتصبح الأشياء أقوى من الناس . تصبح الأشياء كائنات غريبة تلقى بظلال طويلة وكأنها « القدر » نفسه .

يتميز المجتمع الصناعى إذن بتحول العلاقات بين الناس إلى علاقات بين الأشياء ، ويتميز أيضا بازدياد تقسيم العمل والتخصص . فالإنسان إذ يعمل يتفتت ، وينقسم كيانه إلى أجزاء . يفقد ارتباطه بالكل ، ويصبح أداة، ترسا صغيرا فى آلة ضخمة . ولما كان هذا التقسيم للعمل يجعل دور الإنسان جزئيا ، كذلك تصبح نظرته للأشياء محدودة ، وكلما زادت عملية العمل تقدما نقص مقدار ما تتطلبه من ذكاء وزادت حدة انفصال الواحد عن الكل . وكلما زاد الإنتاج اتساعا ، زادت الشخصية تضاؤلا .

إن فرانز كافكا ، وهو الفنان الذى شعر بغربة البشر بحدة تفوق شعور جميع الفنانين السابقين عليه ، يقول فى حديث له عن نظام تايلور (وهو نظام يهدف إلى تحويل العامل تحويلا تاما إلى جزء من الآلة ، وذلك عن طريق الإنتاج الواسع الذى يستخدم السيور التى تتنقل بين العمال) : « إنه لا ينحط بالعمل وحده بل ينحط قبل كل شىء بالكائن الإنسانى الذى يشكل جزءا منه. إن الحياة على النمط التايلورى تعتبر لعنة رهيبة لا يمكن أن ينشأ عنها غير الجوع والبؤس ، بدلا مما تسعى إليه من الثروة والربح . وهذا ما يسمونه بالتقدم » .. وقال له محدثه .. « التقدم نحو نهاية العالم» . فهز كافكا رأسه قائلا : « ليت ذلك على الأقل ، كان شيئا مؤكدا ! إنه غير مؤكد .. إن « سير » الحياة يحمل الواحد منا ولا ندرى إلى أين . لقد أصبح الواحد منا شيئا جامدا ، أكثر مما هو مخلوق حى » .

غير أن الإنسان لا يعانى فقط من انطماس شخصيته بشكل متزايد

نتيجة لتزايد معرفته وخبرته ، فهو يعانى أيضا من ازدياد العلاقات الاجتماعية والظروف المحيطة به غموضا وإبهاما .

كتب روبرت موصل (*) فى كتابه « إنسان بلا صفات » :

« إن عيش الناس معا قد اتسع وازداد ، وعلاقاتهم ببعضهم البعض تداخلت وتشابكت ، بحيث لم يعد فى وسع أى عين أو إرادة أن تنفذ إلى مسافة تذكر : وكل إنسان يضطر فى خارج النطاق الضيق لعمله إلى الاعتماد على الآخرين كالطفل الصغير . إن عقل الإنسان لم يكن مقيدا فى يوم من الأيام بقدر ما هو مقيد اليوم ... على حين هو يتحكم فى كل شئ » .

وفى سياق كلمة روسو كتب موصل يقول :

« لا بد من المحافظة على قوة الحياة كاملة غير مجزأة .. إن الحضارة المبنية على تقسيم العمل اجتماعيا ونفسيا ، هذا التقسيم الذى يحطم وحدة الحياة ويحولها إلى أجزاء متناثرة ، إنما هى الخطر الأكبر الذى يهدد روح الإنسان » .

ويقول على لسان أولريش ، وهو « الإنسان بلا صفات » : إن المرء « كان يستطيع فى الماضى أن يصبح إنسانا وهو مرتاح الضمير أكثر مما يستطيع اليوم » وهو يرى أن « مركز الثقل فى المسئولية اليوم لم يعد فى العلاقات بين الناس بل فى العلاقات بين الأشياء .. » ثم يشكو فى موضع آخر من : « القحط الداخلى ، والمزيج السقيم من الاهتمام بالتفاصيل وإهمال الكل ، وإلقاء الكائن الإنسانى فى صحراء من التفاصيل ... » .

(*) روبرت موصل (١٨٨٠ ـ ١٩٤٢) مؤلف نمسوى . تعتمد شهرته على رواية واحدة هى رواية « رجل بلا صفات » وقد استغرق تأليفها عشرين عاما . وتعد موسوعة ضخمة عن حياة النمسا وتاريخها فى سنوات مابين الحربين ، وتقع فى نحو ألفى صفحة .

ليس هناك اسم يحدد شيئا . كل شئ يغلفه الضباب والمجهول . والأسماء المختصرة التى تطلق على المصانع والمؤسسات الكبرى تبدو كأنها كتابات هيروغليفية بين يدى قوة غامضة مجهولة . إن الفرد يواجه آلات ضخمة غير مفهومة وغير شخصية تبلغ من القوة والضخامة حدا يملؤه إحساسا بالعجز . من الذى يتخذ القرارات ؟ من الذى يوجه الأعمال ؟ إلى من يتوجه المرء طلبا للعدل والمساعدة ؟ هذه هى الأسئلة التى تتردد المرة بعد المرة فى كتابات كافكا الرائعة مثل « المحاكمة » و « القلعة » . إن أشخاصا غامضين غير محددين قابضين على السلطة يستدعون جوزيف ك . ليحاكموه ويصدروا عليه حكمهم ، ثم ينفذوا فيه الأعدام . أما بيروقراطية الكونت « وست وست » مالك القلعة البعيدة المنال التى يحاول « ك » عبثا أن يصل إليها فتتخطى كل منطق . إن البيروقراطية عنصر حاسم فى غربة الإنسان عن المجتمع . فليس لدى البيروقراطى علاقات إنسانية وإنما لديه ملفات ـ أى أشياء . الإنسان نفسه يتحول إلى ملف . والميت يعرف برقم ملفه . وحتى عندما يستدعى إنسان بصفة شخصية فهو ليس شخصا بل « حالة » .

وفى « المحاكمة » نجد المحامى يشرح للسيد « ك » أن الإدعاء الأول لا يتلى فى قاعة المحكمة وإنما يكتفى بإدراجه فى الملف ، فمن المفروض أن يفحص فيما بعد .

« لكن حتى هذا لا يتحقق فى معظم الأحوال لحسن الحظ ، فالإدعاء الأول كثيرا ما يوضع فى غير موضعه أو لعله يضيع أصلا . وحتى إذا بقى فى مكانه حتى النهاية فنادرا ما يقرأ . فتلك كما اعترف المحامى ، مجرد إشاعة . الإجراءات تبقى سرية لا على الجمهور وحده بل وعلى المتهم

أيضا .. » وهى تبقى سرية أيضا على الموظفين الصغار ، بحيث يتعذر عليهم أن يتابعوا القضايا التى يشتغلون بها حتى النهاية . « الشىء الأساسى هو العلاقات الشخصية للمحامى . ففى هذه العلاقات تتركز قيمة الدفاع » .

إن الإنسان الذى أصبح « حالة » لا يحتك إلا بالصغار من ممثلى النظام ، أما ممثلوه الكبار فيعيدون يحيط بهم الغموض . فنحن لا نكاد نرى موظفا كبيرا مثل السيد « كلام » فى رواية « القلعة » . وبارنابا مرؤوسه ، لا يعرف أبدا على وجه اليقين ما إذا كان الشخص الذى يحدثه هو « كلام » أم غيره . « إنه يتحدث إلى كلام . لكن هل هو كلام حقا ؟ أليس بالأحرى شخصا فيه بعض الشبه بكلام ؟ » إن برنابا يخشى أن يسأل « خوفا من أن يكون فى ذلك خرق لقاعدة مجهولة فيفقد بذلك عمله » . أما البيروقراطيون الصغار من أمثال « المساعدين » اللذين أرسلتهما القلعة لمراقبة الغريب فليس لهما وجود إلا فى حدود وظيفتهما ، وفيما عدا ذلك فليس لهما شخصية . أى أنه ليس لهما وجود . ويقارن « ك » بين وجهيهما :

« كيف يمكننى أن أعرف أحدكما من الآخر ؟ إن الفرق بينكما هو فى الاسم فقط ، وفيما عدا ذلك فأنتما متشابهان كـ ... » ويتوقف ثم يمضى قائلاً بغير قصد « أنتما متشابهان كثعبانين » .

إنهما مجرد وظائف ، ظلال لعمل يؤدى ، خدم لقوة خفية مستكنة فى الخلف . إن « الحالة » يتقرر أمرها فى ظلال مطبق .

إن هذا الشعور بالعجز من جانب الفرد ـ الفرد الذى يجد نفسه عندما يواجه جهاز السلطة فى موقف المتهم منذ البداية ، دون أن يدرى ماهو الاتهام الموجه إليه ولا طبيعة الجرم الذى ارتكبه .. هذا الشعور الذى كان مميزا للشخص العادى فى ظل حكم أسرة هابسبورج ، امتد منذ ذلك الحين حتى شمل قارات بأسرها . فلم يعد يتخذ القرارات الكبرى ممثلو الشعب المنتخبون ، بل تتخذها مجموعة محدودة من الحكام . وهكذا تتغرب الدولة وتنفصل عن المواطن العادى الذى يفكر فيها عادة باعتبارها « السلطة أيا كانت » أو « أولئك الجالسين فوق » لكنه لا يفكر فيها أبداً باعتبارها « نحن » . وهذا الشعور بالغربة يتمثل فى رأيه السيىء فى السياسة والسياسيين . فهو على ثقة من أن هذه كلها عملية قذرة ، وأنه ليس هناك أمل كبير فى الإصلاح ، وأن عليه فى الواقع أن يقبل الأمور على علاتها . وسرعان ما يختفى المواطن الإيجابى صاحب الرأى ، ويصبح الانغماس فى الحياة الخاصة هو الدعوة السائدة .

وكذلك يؤدى التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتخلف الإدراك الاجتماعى إلى زيادة الشعور بالغربة . فالمعارف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية الكم والنظرية النسبية ، وعلم السيبرنيطيقا الجديد ، قد جعلت العالم مكانا غير مريح بالنسبة لرجل الشارع .. تماما كما كانت

اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلر بالنسبة لإنسان العصور الوسطى، بل وأشد أثرا منها . فالمحسوس يصبح غير محسوس ، والمرئى يصبح غير مرئى ، ومن وراء الواقع الذى تدركه الحواس هناك واقع رحيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه إلا بالمعادلات الرياضية . إن الواقع الحى الملىء بكل ما فيه من أشكال وألوان ـ إن «الطبيعة» التى نظر إليها جوته بعين العالم وبعين الشاعر معا ـ قد أصبحت تجريدا هائلا . ولم يعد الأشخاص العاديون يشعرون بالراحة فى مثل هذا العالم . إن الأنفاس المثلجة للمجهول وغير المفهوم تبعث الرعدة فى أوصالهم . إن عالما لا يستطيع أن يفهمهم غير العلماء هو عالم يشعر فيه الناس بالغربة .

وهناك لحظات تستطيع فيها الانتصارات العلمية ـ كالتحليق فى الفضاء الكونى ، وهو تحقيق لحلم سحرى قديم ـ أن تثير خيال البشر . لكن نفس هذه السيطرة على الطبيعة تزيد من الشعور بالعجز وتثير المخاوف المجنحة. ولا شك فى أن التفاوت بين الوعى الاجتماعى والتقدم التكنيكى يثير الفزع . فربما أدت قراءة تقرير الرادار قراءة خاطئة مرة واحدة ، أو غلطة يرتكبها أحد صغار الفنيين ، إلى وقوع كارثة عالمية شاملة . ربما تعرضت الإنسانية كلها للفناء دون أن يقرر ذلك أحد .

وكان لهذا الشعور بالغربة أثره الواضح على الفنون والآداب فى القرن العشرين . كان له أثره فى كتابات كافكا ، وفى موسيقى شوينبرج وفى إنتاج السرياليين وكثير من التجريديين ومن دعاة «الرواية المضادة» و«المسرحية المضادة» ، وفى كوميديا صمويل بيكيت ، وكذلك فى قصائد البيتنيكس الأمريكيين التى تقول إحداها :

اسمع الآن إلى هذا ،

جهاز لعملية الناصور تستطيع تشغيله بنفسك

أغنية الهيدروجين

تصور أى تبدلات جنينية طريفة

كريمة ، رائعة ، قائلة على أوسع نطاق

وهى ديمقراطية أيضا

لاتعف عن الإنسان الممزق

سوف يحمل الجميع إلى أعلى

إلى العالم الحر

الجميع على السواء

فى هذا النور الأخير ...

(كارل فورسبرج : «أبيات عن تجوانا جون»).

إن الشعور بالغربة الشاملة يتحول إلى اليأس الكامل ، يتحول إلى العدمية .

العدمية :

إن نيتشه الذى فهم انحلال المجتمع كما لم يفهمه أحد سواه ، يسلم بأن العدمية سمة أساسية من سمات هذا الانحلال . وقد أعلن ازدهار العدمية

بقوله : « إن حضارتنا الأوروبية بأسرها تتحرك منذ أمد طويل ، بتوتر عنيف يزداد من جيل إلى جيل ، نحو شيء كأنه الكارثة الشاملة : بقلق وقوة واندفاع » كما وصف العصر الذى «قذف بنا» إليه (وفكرة القذف بالناس إلى عصرهم هذه أصبحت من الأفكار الوجودية) بقوله :

« إنه عصر الانحلال والتفكك الداخلى الكامل .. والعدمية الراديكالية إنما تعنى الاقتناع بأن الوجود ليس له معنى ... إن العدمية ليست علة الانحلال وإنما هى منطقه ».

نحن نرى هنا تشخيصا واضحا للعدمية بأنها نتيجة للإنحلال وتعبير عنه . لكن لما كانت عينا نيتشه غير مفتوحتين على قوانين المجتمع وتطوره ، فهو لم يدرك علاقة ذلك بالرأسمالية المنهارة . إن العدمية ، التى نجد بوادرها فى فلوبير ، هى موقف أصيل لعدد كبير من الفنانين والكتاب فى المرحلة المتأخرة من الرأسمالية . لكننا لا نستطيع أن نتجاهل أنها تساعد الكثيرين من المثقفين الذين يشعرون بالقلق ، على الملاءمة بين أنفسهم وبين الأوضاع المضطربة ، وأن طبيعتها الراديكالية كثيرا ما تكون مجرد شكل مسرحى للانتهازية . فالكاتب العدمى يقول لنا : «إن العالم البورجوازى الرأسمالى عالم تعس . إنى أعلن ذلك بقسوة، وأصل برأيى هذا إلى نهايته مهما تكن النتائج . فليس هناك حد تقف عنده همجية هذا العالم . ومن يتصور أن فى هذه الدنيا ما يستحق العيش من أجله أو يستحق اهتمام الإنسانية إنما هو أحمق أو نصاب . جميع البشر أغبياء وشريرون، المظلومون والظالمون على السواء ، المدافعون عن الحرية والمستبدون معا . وإعلان ذلك يتطلب كثيرا من الشجاعة ».

ولأدع الحديث الآن لهذه العبارات التى كتبها جوتفرد بن :(*)

« يخطر لى أحيانا أنه قد يكون أكثر راديكالية ، وأكثر ثورية ، وأكثر تحديا للإنسان ـ الإنسان القوى المتماسك ـ أن يقف ويعلن للبشر : هكذا أنتم ، وهكذا ستبقون دائما . هكذا تعيشون ، وهكذا عشتم فى الماضى ، وهكذا ستعيشون فى المستقبل . إذا توفر لكم المال، لم توجهوا اهتمامكم إلا إلى صحتكم ، وإذا توفرت لكم السلطة ، لا تجدون حاجة إلى تبرير تصرفاتكم، وإذا كانت القوة إلى جانبكم ، فالحق فى جانبكم . هذا منطق التاريخ !.. ومن لا يقبل هذا المنطق إنما يرقد بين الديدان التى تحفر مساكن لها فى الرمال ، وفى الرطوبة التى تنضح عليها من الأرض . ومن يزعم ، وهو يتطلع فى عيون أطفاله ، أنه مازال لديه أمل ، إنما يحاول إخفاء البرق بيديه، ولكنه لن يستطيع أن يقى نفسه من ذلك الليل الذى ينتزع الناس من مساكنهم .. إن هذه الكوارث جميعا إنما مردها إلى القدر ، والحرية : إننا نرى براعم لا جدوى لها ، ولهيبا لا يحرق ، ومن ورائها ذلك المجهول الذى لا سبيل إلى النفاذ منه يؤكد صيحة : لا !».

إن هذه العبارات تبدو أشد راديكالية من البيان الشيوعى نفسه ، ومع ذلك فنادرا ما تعترض الطبقة السائدة على مثل هذه «الراديكالية». بل أكثر من ذلك ، ففى فترات التحول الثورى يصبح هذا الطراز من العدمية ضروريا للطبقة السائدة . فهو فى الواقع أكثر فائدة من مجرد التسبيح بحمد

(*) جوتفرد بن (١٨٨٦ ـ ١٩٥٦) شاعر وناقد ألمانى ـ درس الطب واشتغل بالجراحة .. حرمت الحكومة النازية كتاباته سنة ١٩٣٧ رغم أنه رحب بالنازية على اعتبار أنها تقيض الجمود . دعا إلى التوفيق بين العلم والفن . يرفض القول بأن الشعر يبحث عن الجمال، ويرى أنه يبحث عن الواقع . والواقع عنده مستمد من مائدة التشريح.

العالم الرأسمالي . إذ أن الثناء المباشر يثير الشك والريبة . أما اللهجة الراديكالية التي يحملها الاتجاه العدمي فلها نكهة «ثورية» ، وبذا تستطيع اجتذاب السخط نحو مسارب غير مجدية وتلقي به إلى حالة من اليأس والسلبية ، ولا يتبخر هذا الرضى من جانب الطبقة السائدة على العدمية المعادية للرأسمالية ، إلا عندما تظن أنها في مركز مطمئن تماما ، وخاصة عندما تأخذ في الاستعداد لإعلان حرب : فهي في مثل هذه الظروف تحتاج إلى مدافعين مباشرين ، وإلى أناس يتحدثون عن «القيم الخالدة». وعند ذلك تتعرض الراديكالية العدمية لوصمة الاتهام بأنها «فن منحل».

والفنان العدمي لا يدرك عادة أنه يسلم في الواقع للأوضاع البورجوازية الرأسمالية، وأنه عندما يستنكر كل شيء وينكر كل شيء إنما يصفح عن تلك الأوضاع التي يرى فيها إطارا مسايرا للبؤس الشامل. إن الكثيرين من هؤلاء الفنانين ـ رغم إخلاصهم التام من الناحية الذاتية ـ يجدون مشقة في إدراك الأشياء التي لم يكتمل كيانها بعد ، وفي ترجمة تلك الأشياء إلى أعمال فنية . ولهذه المشقة سببان قويان : أولهما أن الطبقة العاملة نفسها لم تبق بمنأى عن التأثيرات الاستعمارية في العالم الرأسمالي ، وثانيهما أن التغلب على الرأسمالية ـ لا كنظام اقتصادي واجتماعي فحسب بل وكموقف نفسي أيضاً ـ إنما هو عملية طويلة شاقة ، وأن العالم الجديد لا يخرج كاملاً مهيبا ، بل يخرج وهو يحمل سمات الماضي من ندوب وتشويهات ، ولا بد من درجة عالية من الوعي الاجتماعي للتمييز بين سكرات موت العالم القديم وصيحات مولد العالم الجديد ، بين الأنقاض والبناء الذي لم يستكمل بعد . كما أنه لا بد من درجة عالية من الوعي الاجتماعي من أجل تصوير الجديد في شموله دون تجاهل لجوانبه القبيحة

، وعلى الأخص دون محاولة للدفاع عنها أو تجميلها . وأسهل من ذلك كثيراً ألا يرى المرء غير البشاعة والقسوة، غير واجهة العصر الخربة ، وأن يستنكرها . ذلك أسهل من النفاذ إلى جوهر ما يوشك أن ينشأ ، خاصة وأن الانحلال أكثر تنوعا وأشد إثارة وأبرع تشويقا في المدى القريب من العمل الشاق لإقامة عالم جديد ..

ثم كلمة أخيرة : إن العدمية لا تلقي على صاحبها التزاما ما ..

اللاإنسانية :

إن الابتعاد عن الإنسان ، بمختلف الصور التي اتخذها هذا الابتعاد ، هو عنصر آخر من عناصر الفن الرأسمالي المتأخر . وليس وصف هذا الفن بأنه معاد للمشاعر الإنسانية أمراً قاصراً على الاشتراكيين وحدهم ، فأصحاب النظريات الفنية من البعيدين كل البعد عن الفكر الاشتراكي يؤكدون ذلك أيضاً ، إلا أنهم غالباً ما يرحبون بهذه الصفة ويرون فيها دليلاً على التقدم . يقول أندريه مالرو :

« إن الفن ، إذا أراد أن يبعث من جديد ، لا يجوز أن يفرض علينا أي فكرة حضارية ، لأنه لا بد من استبعاد كل نزعة إنسانية منذ البداية . لقد كان الفن ذو النزعات الإنسانية من الحلى التي زينت الحضارة التي بعثته . ومع ظهور الفن البعيد عن النزعات الإنسانية ... ضم الفنانون صفوفهم، إذ أن انفصالهم عن حضارة عصرهم ومجتمع هذا العصر يزداد وضوحاً وتأكيداً ».

إن هذه الفقرة تتضمن تسليما بغربة الفنان ، وكذلك بابتعاده عن المجتمع وعن النزعات الإنسانية ، ولكن دون فزع أو إشفاق ، بل ربما

بشيء من الغبطة والرضى . إن أفكار الرنيسانس والثورة البورجوازية الديمقراطية ـ سيادة العقل والنزعات الإنسانية ، والنظر إلى الإنسان على أنه «معيار لكل شيء» وعلى أنه خالق نفسه وخالق الواقع الاجتماعي المتطور . هذه الأفكار ترفض اليوم باشمئزاز . ويتحدث مالرو عن «عودة الغيلان» فيقول:

«دنيا الغيلان : أي كل ماهو داخل الإنسان متطلعا إلى إبادة الإنسان . غيلان الكنيسة ، وغيلان فرويد ؛ وغيلان بكيتي ، كلها لها ملامح مشتركة . وكلما زادت الغيلان الجديدة التي تظهر في أوروبا ، زادت حاجة الفن الأوروبي إلى الاعتراف بمنابعه في تلك الحضارات التي كانت تسلم بالغيلان القديمة ..».

في هذا العالم الذي تغرب عنه الإنسان ولم تعد فيه قيمة إلا للأشياء ، أصبح الإنسان شيئاً بين الأشياء : بل إنه ليبدو أشد الأشياء عجزا وضآلة ، فمنذ ظهور الانطباعية تحلل الكائن الإنساني إلى ضوء ولون ، وعوامل كما لو كان مجرد ظاهرة طبيعية لا تختلف عن غيرها من الظواهر في شيء . لقد قال سيزان : «لا ينبغي أن يظهر الإنسان في الصورة» . وتدهور مركز الإنسان بعد ذلك باستمرار ، فأصبح بقعة من اللون بين بقع الألوان الأخرى أو غاب أصلاً عن تلك المناظر الطبيعية المهجورة وشوارع المدن المقفرة ، أو لعله شوه وحطم ، لا بصورة منتجة كما حدث في الفن القوطي (الذي تستمد الانطباعية منه بعض جوانبها) بل باعتباره آلة يمكن تفكيكها إلى أجزاء ، باعتباره دمية أشبه بمنتجات المصانع ، باعتباره شيئاً غير معقول أشبه بالغول . وعندما يتغرب الإنسان عن نفسه ، يرى في تلك النفس صنما أو قناعا أو تمثالا أصم . إن «الطابع الصنمي» للسلعة ينتقل إلى الإنسان ويتحكم فيه تحكما تاما .

ونحن نرى هذه النزعة اللاإنسانية أيضاً في الاتجاه غير الشخصي الذي يبرزه كثير من نقاد الأدب باعتباره سمة أساسية من سمات الشعر الغنائي الحديث . إن الذات ـ شخصية الشاعر ـ تنسحب من الصورة (ولنذكر أن فلوبير جعل من هذا الانسحاب مبدأ) وتتخذ القصيدة طابعا غير شخصي ، طابعا «موضوعيا» في الظاهر . غير أن هذه الموضوعية ليس ذلك النوع من الكتابة الذي تجد فيه الجماعة أو الفريق أو الطبقة تعبيراً عنها ، أو يحس فيه الشاعر بأنه أداة لجماعة حية ، بل هو على العكس يخترع «أنا» تنأى بنفسها عن الوعي ، يخترع «أدة» ـ على حد تعبير فرويد ـ ثم يصبح هذا الـ «أدة» النابع من ماض سحيق أو أسطوري ، يصبح واسطة يتجلى عن طريقها ما تريد القصيدة التعبير عنه . ومما ينسب إلى رانبو قوله : «إن مصدر تفوقي على الآخرين ، أني بلا قلب» . ورانبو أيضاً هو القائل في موضوع الشعر :

«إن (أنا) إنسان آخر . وإذا كانت قطعة من الصفيح تتحول إلى مزمار ، فليس في ذلك فضل لها . وإني لأتتبع ازدهار أفكاري ، فأراقبها واستمع إليها . ثم أضرب ضربة واحدة بالقوس ، فإذا بالسيمفونية تتحرك في الأعماق . من الخطأ أن أقول : إني أفكر ، فالأصح أن يقال : إني أكون موضعا للتفكير» .

إن هذا الاتجاه غير الشخصي يقوم على الوهم القائل بأنه بالاعتماد على «الإده (الفرويدي)» يستطيع الإنسان أن يجعل الأشياء الصامتة نفسها تتكلم .. كما حاول جيمس جويس مثلاً في روايته العويصة «فنجانس ويك» التي أراد فيها تأليف لغة للريح والماء . بيد أن المتحدث في الواقع ليس هو الأشياء ، وإنما هو الإنسان الذي يضع نفسه موضع الأشياء ، فهو

لم يعد يعتمد على وعيه، وإنما يعتمد على تداعي الخواص في اللاوعي. ويستشهد جوتفرد بن بنظرية ليفي برول القائلة بأن التفكير المنطقي أدنى بكثير من العقل السابق على المنطق، لأن هذا الأخير أعمق وينبعث من مصدر أبعد. ثم يمضي فينسب الشعر إلى «أنا عريقة ممتدة ذات حساسية فائقة»: «اهبطي أيتها الأنا لتندمجي مع الكل، وسارعي إلى يا شياطين الشعر، أيتها الرؤى والخيالات، أيتها الزائرة مع الصباح».. إن الشاعر المنحل الذي لم يعد يؤمن بالهيئة الاجتماعية يخترع مكانها هيئة أسطورية قديمة كونية يزعم أنها المنبع الحق للشعر جميعا.

إن ابتعاد الفن والأدب عن الاتجاهات الإنسانية لا يتجلى فقط في اختفاء الإنسان أو تشويهه، أو في انحطاط «الأنا» بل يتجلى أيضاً في بعض الأحيان في صورة توجيه النقد القاسي الوحشي إلى المجتمع. ولنأخذ مثلاً ذلك النوع الأمريكي من كتب الرعب والإثارة.. وليس هنا المجال الملائم لتحليل وظيفة هذا النوع من الكتابات التي تؤلف في الأغلب لتحتل مكان ملاحم البطولة التي لم يعد لها وجود الآن، وهي كتابات ترى بطلها «الإيجابي» الناجح يخرج منتصرا من جميع المآزق والصعوبات، وهي مؤلفات تزخر بالحركة وتخلو تماما من التحليل النفسي. وأنا لا أذكرها هنا إلا كمثال صارخ على الاتجاه اللاإنساني في الأدب. وإذا تركنا جانبا كتابات سيللين المرعبة، فإني أود أن أذكر الكاتب المجدد داشيل هاميت(*) الذي خلق نوعا جديدا من الكتابات المثيرة. فنحن نرى في نهاية روايته «صقر مالطة» أحد رجال البوليس السري الخاص يسلم

(*) داشيل هاميت (١٨٩٤ - ١٩٣٧) روائي أمريكي، تخصص في الروايات البوليسية ـ واشتغل بوليسا سريا لمدة ثماني سنوات. لقيت روايته «الرجل النحيل» (١٩٣٤) نجاحا كبيرا عندما أخرجت كفيلم سينمائي.

عشيقته للعدالة والكرسي الكهربائي. وهو يشرح لها، بمنطق بارد، لماذا يفعل ذلك: لأن المال، والنجاح، وحياته نفسها أهم من أي شعور أو إحساس. وعندما تسأله: «ألم تعد تحبني؟» يجيبها: «لا أفهم هذه العبارة معنى. وهل فهمها أحد في يوم من الأيام؟ ولنفرض أني أحبك، فماذا بعد؟ ربما لا أحبك في الشهر القادم.. فكيف يكون الحال؟ سأشعر بأني كنت ساذجا. ولو فعلت ذلك وألقى بي في السجن فسيتأكد لدى أني قمت بدور الساذج، أما إذا أرسلتك أنت إلى السجن فسوف أحزن وآسف وأقضي ليالي قلقة... لكنها سوف تمر». في هذه الرواية وأمثالها يصور داشيل هاميت الرأسمالية المعاصرة بصدق قاس، بل باشمئزاز وقرف. لكن موقفه ـ «هكذا الدنيا» ـ قائم على قبول اللاإنسانية كنقطة بدء، وهو يعرض عملية تحقير الإنسان عارية بلا قناع، بلا حواش فلسفية.. وهناك أمثلة أخرى عديدة، لا بين كتب الإثارة وحدها بل وبين الأجناس الأخرى من الأدب البورجوازي المتأخر أيضاً. الإنسان لا شيء والنجاح كل شيء.

التفتت:

عبر الإنتاج الفني في عصرنا هذا تعبيرا وافيا عن تفتت الإنسان والعالم الذي يعيش فيه. لم تعد هناك وحدة، لم يعد هناك شمول. وقد نسب إلى آرثر ميللر أنه قال وهو يتحدث عن المسرحية الأمريكية المعاصرة: «أعتقد أننا بلغنا في أمريكا نهاية مرحلة من مراحل التطور، لأننا نكرر أنفسنا سنة بعد سنة، ولا يبدو أن هناك من يلاحظ ذلك». كما تحدث عن «ضيق مجال الرؤية» و«تراخي القبضة» و«العجز عن تقديم العالم بأسره على المسرح وهزه حتى أعماقه، هذه المهمة التي كانت دائماً هدف الدراما العظيمة».

وهرغم أننا الآن عاجزون عن التمييز بين الموضوع الكبير والموضوع الصغير، ووجهة النظر الرحبة والضيقة، إلا أننا لا نزال خاضعين تماما للعواطف التى تثيرها هذه الموضوعات». إنه عجز «عن رؤية الأشياء بحجمها الطبيعى». وذلك من الأعراض الأساسية للإنحطاط. إنه نتيجة للموقف الذى لا يجرؤ - فى الصراع بين العالمين الجديد والقديم - على التسليم بأن نمو الاشتراكية رغم جميع العقبات هو الشىء الوحيد الجوهرى، هو الشىء الذى «سيهز العالم حتى أعماقه».

لكن قضية التفتت أكبر من ذلك. فهى مرتبطة أوثق الارتباط باستخدام الآلة على أوسع نطاق، وبالتخصص الضيق فى العالم الحديث، وبالقوة الهائلة التى اكتسبتها الآلات التى لا نعرف عنها شيئاً، وشعور أكثرنا بأنه قد وقع فى شرك وظائف لا تزيد على أن تكون جانباً ضئيلاً من عملية ضخمة لسنا فى وضع يسمح لنا بفهم مغزاها أو أسلوب سيرها. لقد أدرك الرومانسيون أنفسهم طابع التفتت الذى يسود عالم الرأسمالية، إذ كتب هاينى يقول: «إن الدنيا والحياة مفتتة أكثر مما ينبغى».. وزاد هذا الإدراك مع نمو الرأسمالية وتضخم مشكلاتها، حتى بدا العالم بأسره كأنه أكداس مختلطة من الشظايا، إنسانية ومادية، عتلات وأياد، عجلات وأعصاب، أحداث يومية تافهة وأحداث مثيرة عابرة. إن الخيال الذى يتلقى قذائف لا حصر لها من التفاصيل المتباينة، لم يعد قادراً على التأليف بينها وتشكيل كل مترابط منها. أما الشاعران الأولان لهذا العالم الحديث - إدجار آلان بو وبودلير - فقد لاءما بين خيالهما وبين الواقع المفتت حولهما، وهشما العالم فى عقليهما وحولاه إلى شظايا حتى يتمكنا من إعادة تركيبه وفقا لإرادتهما المستبدة. كتب بودلير يقول: «إن الخيال يزيح الخليقة كلها جانبا، ثم يجمع الأجزاء ويركبها معا وفقا لقوانين تنبع من

أعماق النفس، لينشىء منها عالما جديدا». ورغم هذا المنهج التركيبى فقد احتفظ شعر بودلير بطابع كلاسيكى واضح. فهو متين من حيث النسيج متماسك من حيث الشكل. وكان رامبو أول من حطم الشكل التقليدى والبناء التقليدى للشعر. وهو القائل: «إن العاصفة تفتح ثغرات فى الأسوار وتحطم الحواجز بين الدور». وبذلك انطلق الشعر الجديد مبتعدا عن الواقع المألوف وأنشأ له عالما طريفا. ففى «الزورق الثمل» نجد شلالات من صور تعقب إحداها الأخرى، سيلا بلا بداية أو نهاية يجرف فى طريقه كل شىء، كل فتات الواقع المحطم، دافعا إياه خارج إطار الرؤيا، خارج إطار العقل.

«.. ذلك المنطلق، المرقش بأقمار كهربائية صغيرة
اللوح المجنون المندفع فى صحبة أفراس البحر السوداء
عندما تسوط حرارة يوليو بضربات هراواتها
السموات ذات الزرقة الناصعة والمداخن الملتهبة.
لقد ارتجفت وأنا أشعر على بعد خمسين فرسخا
بأنين أفراس البحر وقد أخذتها الغلمة فى دوامة عاصفة
وأنت يا من تغزل أبدا فترات الركود الزرقاء
إنى أشتاق إلى أوروبا وأسوارها العتيقة!
لقد رأيت مضايق ترصعها النجوم!
وجزرا تفتح سمواتها المحمومة أذرعها لمن يجرفه التيار
أتنام فى تلك الليالى التى بلا قاع؟ أهناك تنفى نفسك،
أيتها القوة القادمة، كأنك مليون طائر ذهبى؟

إن شعرا كهذا لم يكتب من قبل أبداً . حتى قصيدة بودلير الفذة ، المسماة «الرحلة»، تبدو أرثوذكسية محافظة إذا قورنت بهذه الآفاق ، تبدو كأنها قصيدة تقليدية من قصائد رونسار أو راسين . إن الأسلوب الذى ابتدعه رانبو ، والذى تتجمع فيه معا فتات وشظايا من هذا العالم - من الجمال والقبح ، والروعة والابتذال ، والأسطورة والواقع - فى تعاقب خيالى كما يحدث فى الأحلام ، وفى جرأة كجرأة العالم الذى يسعى إلى إيجاد «عنصر» جديد ، هذا الأسلوب أحدث ثورة فيما كان يفهم فى الماضى من كلمة شعر . إن الشعر الحديث ، بما فيه من مونتاج يؤلف بين شظايا غير متجانسة، وما فيه من نزعة ثقافية نحو اللامعقول ، سواء كان ذلك فى القصائد المتأخرة لريلكه أم فى شعر جوتفرد بن ، فى إنتاج عزرا باوند أو إليوت أو إيلوار أو أودن أو إلبرتى، إنما ينبع كله من رانبو . وإنها لتكون حذلقة أكاديمية أن نمضى فى ذرف الدموع على تحطيم القصيدة التقليدية، وهذا التخلى عن الشكل ، وذلك الانطلاق للخيال الجامح . ولاشك فى أن هذا التطور هو نتيجة من نتائج الانحلال ، لكن من الحق علينا أن نؤكد أيضاً أنه فتح الطريق أمام ثروة ضخمة من الإمكانيات ومن التجديد فى وسائل التعبير . إن ماياكوفسكى أيضاً كان من محطمى الشكل القديم، وقد أثبت منهجه الشعرى أنه ملائم تماما للتعبير عن واقع الثورة وبريخت أيضا يستخدم طريقة الخيال التركيبى، لكنه أكثر اعتدالا فى جانب الشكل، وهو يضع قدرته الشعرية فى خدمة المعقول وليس اللامعقول، بيد أن تلك قضية تتعلق بالموقف الذهنى وليست قضية شكل فحسب . لقد ربط كل من ماياكوفسكى وبريخت الوسيلة الجديدة للتعبير بفكرة الثورة وصراع الطبقات ، فتخطيا بذلك ما فى أسلوب التفتيت من انعدام المغزى .

اللجوء إلى الأسطورة :

يميل الأدب والفن فى المرحلة المتأخرة للعصر الرأسمالى نحو الغموض والتعمية واستخدام الأساطير ، إذ أن الغموض يعنى تغليف الواقع بالضباب .

ويرجع هذا الموقف قبل كل شىء إلى الشعور بالغربة ، فالعالم فى العصر الرأسمالى المتأخر ، هذا العالم الذى سادته الصناعة وتحولت فيه الكائنات إلى أشياء ، أصبح غريبا على أبنائه ، وأصبح الواقع الاجتماعى فيه موضع تساؤل مستمر ، وبلغت تفاهته حدا كبيرا ، بحيث يضطر الكتاب والفنانون إلى التشبث بكل وسيلة تبدو لهم لاختراق القشرة الخارجية للأشياء. إن الرغبة المزدوجة فى تبسيط هذا الواقع المعقد إلى حد غير محتمل والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية ، والرغبة فى إبراز كون ما يربط الكائنات الإنسانية هو الروابط الإنسانية الأولية لا الروابط المادية ، هذه الرغبة المزدوجة تؤدى إلى ظهور الأسطورة فى الفن . لقد كان استخدام الكلاسيكية للأساطير القديمة استخداما شكليا محضا . أما الرومانسية فى ثورتها على «ركاكة» المجتمع البورجوازى فقد لجأت إلى الأساطير كوسيلة لتصوير «الانفعال الصافى» ولتقديم كل ما هو فعال وجديد وغريب . وموضع الخطر فى هذه الوسيلة - رغم مشروعيتها - أنها تضع منذ البداية «الإنسان الأولى»» غير التاريخى فى مقابل الإنسان الذى يتطور داخل المجتمع ، إنها تضع «الخالد» فى مقابل المتأثر بالزمن.

إن التعمية واللجوء إلى الأساطير ، من الوسائل التى يصطنعها البعض فى العصر الرأسمالى المتأخر ،حتى يتجنبوا اتخاذ موقف إزاء المسائل الاجتماعية الجوهرية . فهم يحولون الأوضاع والظواهر الاجتماعية

والتناقضات الواقعية فى هذا العصر إلى شيء بعيد عن الواقع غير مرتبط بزمان . يصورونها على أنها «الحالة الأصلية للأشياء» ، الحالة الخالدة الغامضة التى لا تتغير . وهم يزيفون الطبيعة المحددة للحظة التاريخية ، فتغدو فكرة عامة تسمى «الوجود» . ويصورون العالم الذى ترسم حدوده الأوضاع الاجتماعية ، كما لو كانت ترسم حدوده الأوضاع الكونية . وهكذا فإن «الأوتسايدر» ـ اللامنتمى ـ لا يكتفى بإعفاء نفسه من واجب المشاركة فى العمليات الاجتماعية ، بل إنه يرتفع بنفسه أيضاً فوق عالم «العامة» وينتمى إلى عالم «الخاصة» ، ومن هناك يلقى بنظرات ساخرة متعالية على الجهود الفجة التى يبذلها إخوانه «الملتزمون».

وفى الكتاب المتحذلق الذى كتبه كولن ولسن بعنوان «اللامنتمى»(*) نجده يدعو إخوانه الفنانين إلى رفض الالتزام بأى شيء، والتحرر من «العنة» الارتباطات الاجتماعية جميعا ، وأن يكرس الواحد منهم نفسه لمهمة واحدة: هى إنقاذ كيانه الوجودى فحسب . لا بد من إعلان قيام «عصر جديد يعادى النزعات الإنسانية» ، لأن حضارتنا تأثرت أكثر مما ينبغى بالموقف الاشتراكى. وينتهى الكتاب بنوع من النبوءة : «إن الفرد يبدأ هذا الجهد الطويل كلا منتم ، وقد ينتهى منه كقديس». أما جونتر بلوكر ، وهو كاتب أذكى من ولسون ، فيلوم فى كتابه «الحقائق الجديدة» الفنانين «الملتزمين غير الناضجين» الذين يريدون تغيير الأوضاع الاجتماعية :

«مادام هناك إنسان يزعم أن مساوىء هذه الدنيا إنما ترجع إلى أخطاء محددة لبعض الأفراد أو بعض المؤسسات ، فذلك يدل على أنه لا يزال فى

(*) صدر سنة ١٩٥٦ ، ترجمة إلى العربية أنيس زكى حسن ونشر فى بيروت سنة ١٩٥٨ ، طبع عشر مرات خلال أربعة أشهر .. كتبه المؤلف وهو فى سن الرابعة والعشرين .

مرحلة الطفولة العقلية . أما لحظة النضج فتأتى عندما يدرك أن الخطأ أصيل فى هذا العالم ، وهو خطأ يمكن التخفيف منه لكن لا يمكن القضاء عليه».

وقال هرمن بروخ (**) إن جميع الآداب تتجه نحو الأسطورة . ولكن ما الأسطورة ؟ إن بروخ لا يكل من تكرار تعريفه لها :

«الأسطورة هى سذاجة البداية، هى لغة الكلمات الأولى ، والرموز البدائية ، وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد، إنها نظرة لا تقوم على العقل ، بل هى نظرة مباشرة إلى العالم ، هى اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى ، إنها العالم بأسره فى صورة واحدة لا تتجزأ» .

وقد أصبحت اليوم موضة عالمية أن تكتب الصحف ريبورتاجات «بلغة الكلمات الأولى» وأن يتظاهر كاتبوها بأن النظرة السريعة تكفى لإعطاء «اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى».إن هذه العبارات المضطربة عن عمد ، تحوى دائما نغمة تتردد باستمرار : إن ما يهم هو «الوجود» . لا «الفعل». قالت جرترود شتاين(*) فى إحدى محاضراتها : «لم يعد الناس يهتمون بالأحداث . إنهم يهتمون بالوجود» . والفعل ديناميكى ، فى حين أن الوجود أستاتيكى . وأولئك الذين يختارون «الوجود» بدلاً من الفعل ، ويختارون الأسطورة بدلاً من الواقع الاجتماعى المتغير ، إنما يفعلون ذلك ـ بشكل غير واع غالباً ـ بسبب خوفهم من التحول الاجتماعى . يقول

(**) هيرمان بروخ (١٨٨٦ ـ ١٩٥١) كاتب نمسوى ، اضطر إلى الهرب إلى أمريكا حيث اكتسب الجنسية الأمريكية واشتغل أستاذا للغة الألمانية فى جامعة ييل . اشتهر بأنه من مبتدعى ما يسمى الواقعية السحرية أو الميتافيزيقية . هناك أوجه شبه بين كتاباته وكتابات جيمس جويس ومارسيل بروست .

(*) جرترود شتاين (١٨٧٤ ـ ١٩٤٦) كاتبة أمريكية . درست الطب، ثم درست علم النفس على يد وليم جيمس . أقامت فى باريس حيث تعرفت بيكاسو وماتيس . طبقت قواعد الفن التجريدى فى كتاباتها.

بـريخت : «لأن الأوضاع على ماهى ، فإنها لن تبقى على ماهى» . ولا تثار حكاية «الوجود الأسطورى» ، إلا لإنكار هذه الحقيقة .

لقد مجدت الرومانسية «الانفعال الخالص» . أما هؤلاء الرومانسيون الجدد من دعاة الأساطير ، فلا يقبلون غير اللامعقول باعتباره «وجود» الإنسان ، وهم بذلك يبررون ـ ولو بغير وعى ـ سيطرة عدم التعقل فى القضايا الاجتماعية . ويقول بلوكر : إن «وجود» الإنسان أشبه «برجع الصوت» ، أشبه بالأنين الذى طال به الأمد ، أشبه بتلعثم العناصر ، وفى هذا التلعثم والأنين نسمع ـ فعلا ـ صوت الجوهر الإنسانى قبل أن يتخذ شكلا محددا » . هذا التلعثم والأنين الذى يتكلم عنه الكتاب المحدثون .. ألم نسمعه كله من قبل ، وببساطة رائعة؟

« للولادة وقت وللموت وقت . للغرس وقت ولقلع المغروس وقت . للقتل وقت وللشفاء وقت . للهدم وقت وللبناء وقت . للبكاء وقت وللضحك وقت . للنوح وقت وللرقص وقت . لتفريق الحجارة وقت ولجمع الحجارة وقت . للمعانقة وقت وللانفصال عن المعانقة وقت . للكسب وقت وللخسارة وقت . للصيانة وقت وللطرح وقت . للتمزيق وقت وللحياكة وقت . للسكوت وقت وللتكلم وقت . للحب وقت وللبغضة وقت . للحرب وقت وللصلح وقت .. لكل شىء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت» (*) .

وفى سفر أيوب :

«الإنسان مولود المرأة قليل الأيام وشبعان تعبا . يخرج كالزهر ثم ينحسم ويبرح كالظل ولا يقف .. لأن للشجرة رجاء . إن قطعت تخلف

(*) الكتاب المقدس .. سفر الجامعة . اصحاح ٣ .

أيضاً ولا تعدم خراعيبها . ولو قدم فى الأرض أصلها ومات فى التراب جذعها ، فمن رائحة الماء تفرخ وتنبت فروعا كالغرس . أما الرجل فيموت ويبلى . الإنسان يسلم الروح فأين هو ؟» (**) .

هذه ، فى عبارة بسيطة ، أنشودة الميلاد والموت ، القتل والشفاء ، الكسب والخسارة . إن ما يراد قوله عن «وجود» الإنسان ، وعن أوضاع الإنسان، قد قيل هنا بغير ادعاء .

لكن هناك أشياء أخرى ينبغى أن تقال عن الواقع المتغير أبداً . فالإنسان أكبر من الدورة الخالدة للميلاد والموت ، ومن القوة الدافعة إلى التناسل ، والشيخوخة الخالية من القوة . الإنسان كائن تشكل وما زال يشكل نفسه وهو ناقص وغير كامل ، ولن يكتمل أبداً ، لكنه مع ذلك يشكل نفسه باستمرار إذ يشكل العالم المحيط به . وهناك كثير من الروايات والمسرحيات والأفلام التى تبالغ فى تبسيط النشاط الاجتماعى للإنسان ، بحيث تصبح الشخصيات فيها مجرد دمى تحركها القوى الاجتماعية ، خالية من التناقض الداخلى ، مفرغة من الأحلام الشخصية والأحزان الشخصية . وكل اعتراض على هذا الأسلوب فى تصوير الكائنات البشرية كما لو كانت مجرد كائنات اجتماعية ـ هو اعتراض وجيه بلا شك ، لكن الأغلبية العظمى بين من يدعون إلى «العودة إلى الأسطورة» لا يهتمون بتصوير الواقع بجوانبه المتعددة، بل هم على العكس يريدون تفريغ هذا الواقع ولكن بطريقة أخرى. إنهم يريدون أن يفصلوا الإنسان عن المجتمع ويجعلوا منه مخلوقا وحيدا منعزلا عاجزا عن مواجهة سطوة القدر ، يريدون تصويره على هيئة كائن لم يكن له وجود على الاطلاق.

(**) اصحاح ١٤ .

إن اللجوء إلى الألفاظ المهجورة والعبارات المجزوءة والجمل غير الواضحة ـ إنما هو في أغلب الأحيان هروب إلى اللامسؤولية . غير أن رد الفعل المضاد للمذهب الطبيعي ، والبحث عن أشكال جديدة للتعبير ، أديا إلى ظهور منهج كافكا الذي يحول الواقع الاجتماعي إلى أسطورة من الناحية الظاهرية، وأن العالم لمدين بدين كبير لماكس برود (*) الذي أنقذ مخطوطات كافكا، ولكن من الحق أيضا أن يقال :إن تفسير برود لكتابات كافكا قد قاد الكثيرين إلى الضلال . فكافكا لم يكتب عن عذاب الإنسان «في الكون» أو في «أصل الأشياء» بل في وضع اجتماعي محدد . لقد ابتدع شكلا رائعاً من السخرية الخيالية ـ ينسج فيه الحلم مع الحقيقة ـ ليصور ثورة الفرد الذي يعاني الوحدة والذي يكافح بلا أمل ضد قوى الظلام المجهولة في عالم غريب عنه ، ويتحرك في نفسه توق عنيف إلى الارتباط بالناس بشكل من الأشكال ، ولو كان ذلك الشكل الملتبس الذي نراه في «القلعة» . وقد رأى برود في هذه الصور التي تمثل أوضاعا اجتماعية ، رموزا لأوضاع يزعم أنها «خالدة» . لقد أنشأ كلا غامضا من مجموعة ضئيلة متفرقة من العناصر المبهمة في إنتاج كافكا ، وقدم الوسيلة الجديدة التي استخدمها كافكا لوصف الحياة في ظل حكم أسرة هابسبورج ـ وهي حياة واقعية وشيطانية معا ـ على أنها نوع من الكهنوتية، كما لو كانت سجلا لتجارب وإشراقات دينية مكتوبة بشفرة سرية . وكان من أثر هذا التفسير الخاطئ أن أحدث أدب كافكا تأثيراً ضاراً شجع الكثيرين من دعاة الغموض والإبهام .

وهناك روابط كثيرة تجمع بين أسلوب كافكا وطريقة بريخت في تقديم

(*) ماكس برود (١٨٨٤) كاتب روائي ومسرحي نمسوي . اهتم بنشر تراث فرانز كافكا والتعليق عليه . شديد التأثر بالنزعة الصهيونية .

الصراع الاجتماعي في صورة مبسطة على هيئة حكاية دارجة . ومع ذلك فإن هذين الكاتبين الكبيرين موقفين مختلفين أشد الاختلاف . فموقف كافكا هو عدم اليقين . هو يقف إلى جانب الضعفاء والمحتقرين ، وضد المتشبثين بالقوة ، لكنه لا يؤمن بقدرة الشعب الذي يدافع عنه على تغيير العالم . وينشأ في ذهنه وراء كل أمل جديد خوف جديد ، ووراء كل جواب جديد سؤال جديد . أما بريخت فلديه الجرأة اللازمة لتقديم الإجابات . وحكاياته البسيطة حكايات تعليمية . وإيمانه بأن العالم يمكن أن يتغير ، فيصبح أفضل وأقرب إلى العقل ، إيمان راسخ . ولاشك في أنه كان بدوره يعرف أن كل جواب يؤدي إلى سؤال جديد ، وأنه ليس على وجه الأرض شيء نهائي. لكن هذه المعرفة ، على خلاف كافكا، لم تكن مصدر ألم له بل كانت تزيده قوة . إن كافكا ، الذي كان يعاني من وحدة قاسية ، لم يكن يؤمن في أعماقه بالتقدم، بل يؤمن بأن نفس الأشياء سوف تتكرر دائما وباستمرار . أما بريخت فيؤمن بأن الجديد سوف يشق طريقه رغم كل العقبات .

وكافكا وبريخت على السواء يصوران في حكاياتهما الواقع الاجتماعي ، وقد عمدا إلى «تغريب» هذا الواقع . وكما كانت الأساطير القديمة تمثل خلاصة الماضي التاريخي ، جاءت كتاباتهما محاولة لتقطير جوهر الحاضر التاريخي . لكن ليس هذا هو الحال مع مجموعة من الكتاب تمتد من كامي حتى بكيت يحرصون على الفصل بين الإنسان والمجتمع وعلى تمييع كيانه وتغليفه بالضباب . إن أي إنسان هو أكبر وأعظم من أن يكون مجرد قناع لشخصية اجتماعية ، لكن الاتجاه لتحويله إلى لغز في مسرحية الخفايا الكونية، ولطمس وجهه الاجتماعي ووجهه الفرد أيضاً ، لن يؤدي إلا إلى الضياع . إن الإنسان الذي لا ينتمي إلى أي مجتمع يفقد كل شخصية ،

ويصبح كأنه سحلية تزحف من لا شىء إلى لا شىء . وبذلك يصبح الواقع لا واقع والإنسان غير إنسان .

الهروب من المجتمع :

أدى الفصل بين المجتمع وبين الأدب والفن إلى ظهور فكرة الهروب : فكرة التخلى عن المجتمع الذى يشعر الكاتب أنه متجه إلى الوقوع فى كارثة، سعيا للوصول إلى حالة من الوجود «الخالص» أو «العارى» . وعندما تردد جرترود شتاين قولها : «إن الوردة هى وردة هى وردة» ، وكأنها تعويذة سحرية رتيبة ، فإن المقصود هو بالتحديد إقناعنا بالابتعاد عن كل شكل من أشكال الواقع الاجتماعى ، والتحلل من جميع الارتباطات ، والتركيز على شىء واحد يتحول بطريقة سحرية إلى «شىء فى ذاته» .. وقد عرض أرنست همنجواى - تلميذ جرترود شتاين النجيب - تكنيك هذا الهروب من الواقع بوضوح تام فى قصصه الخمس عشرة التى كتبها فى مطلع حياته ونشرها تحت عنوان «فى عصرنا» . فهو يشير فى فقرات قصيرة بين قصصه إلى الحوادث المؤسفة التى تقع فى هذا العصر : الحرب ، القتل ، التعذيب ، الدم ، الخوف ، القسوة ، وكل تلك الأشياء التى يميل دعاة الغموض المحدثون إلى جمعها تحت عنوان واحد: «جنون التاريخ» . أما القصص نفسها فتتألف من أحداث صاخبة ، بلا مضمون، تجرى فى مكان يقع خارج الأحداث التى تحرك العالم وبعيدا عنها . وهذا «الخارج» و«البعد» هو ما يعتبره الكاتب الوجود الحقيقى . إحدى هذه القصص ، تصف وصفا شعريا رقيقا شخصية «نك» وهو ينصب خيمته وحيدا فى أعماق الليل :

«كان قد أقام خيمته واستقر . لا شىء يستطيع أن يمسه بسوء . إنه

مكان ملائم لإقامة الخيمة . وهو هنا فى مكان مناسب . إنه فى بيته حيث أقامه .. والظلام مطبق فى الخارج، وكان فى الداخل أقل قتامة».

يمكن أن نقول أن هذه العبارات لا تختلف فى كثير عن : «إن الوردة هى وردة هى وردة» . فهى أيضا تصور فلسفة إنسان يهرب من المجتمع . انصب خيمتك بعيدا عن الدنيا . ليس هناك سبيل آخر يستحق العناء . الظلام مطبق . ازحف إلى خيمتك . فى الداخل أقل قتامة .

إن هذا الموقف من جانب هيمنجواى يمثل اتجاها واسع الانتشار فى الفترة المتأخرة من العصر الرأسمالى . فالملايين من الناس ، وخاصة من الشباب ، يسعون إلى الفرار من وظائف لا ترضيهم ، ومن حياة يومية يشعرون بأنها فارغة ، ومن السأم الذى عبر عنه بودلير ، السأم من كافة الالتزامات وكافة الأيديولوجيات الاجتماعية . فلنمض بعيداً ، بعيداً ، على الموتوسيكلات الصاخبة الهادرة ، منتشين بالسرعة التى تمتص كل فكر وكل شعور ، فلنمض بعيدا عن أنفسنا ذاتها ، إلى يوم راحة أو إجازة يتركز فيه مغزى الحياة . وكأنما هذه الملايين تهرب من شر مستطير ، كأنها تشعر بعاصفة تنذر بالهبوب . إننا نجد أجيالا بكاملها فى العالم الرأسمالى تسعى إلى الإفلات من نفسها ، لتقيم فى مكان ما فى أعماق المجهول ، خيمة رثة يكون داخلها أقل قتامة من الظلام المطبق فى الخارج.

ويزيد من حدة المشكلات المرتبطة بابتعاد الفنون عن المجتمع وعن الإنسان ، إن التقدم المطرد فى وسائل الإذاعة والنقل - وهى التى بدأت بالفوتوغرافيا والأسطوانة - قد خلق صناعة للتسلية تقدم خدماتها إلى جماهير واسعة من متذوقى الفن . وليس هناك من يجهل الطابع الهمجى والمحتوى غير الإنسانى والحسية الحيوانية لكثير من المواد الفنية التى تنتج

من أجل الاستهلاك على نطاق واسع فى العالم الرأسمالى. وتحليل هذه المواد يحتاج إلى كتاب قائم بذاته، وإنما أود أن أشير هنا إلى نقطتين فحسب: الأولى أن الكتاب والفنانين الموهوبين كثيرا ما يقدمون النموذج الذى ينقل ويكرر فيما بعد فى صورة أردأ وبتنفيذ أرخص. وبذلك يمكن أن نقول أن كتاباتهم «الرفيعة» هى التى تحدد الاتجاه للمنتجات ذات النزعة المعادية للإنسان، والتى تخرجها صناع التسلية للجماهير الغفيرة.

والثانية أن الفن الذى يتجاهل بصلف حاجات الجماهير، ويباهى بأنه لا يمكن أن تفهمه إلا النخبة المحدودة، هو الذى يفتح الأبواب على مصراعيها أمام السخافات التى تنتجها صناعة التسلية. فبقدر ما ينعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع، بقدر ما ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع. إن «الوحشية الجديدة» التى ظهرت فى الفن الحديث وأشاد بها بعض نقاد الفن، قد أصبحت فى الواقع هى النغمة التجارية السائدة فى العصر الرأسمالى المتأخر.

الواقعية:

إن السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتاب المرموقين فى العالم الرأسمالى هى عجزهم عن الملاءمة بين أنفسهم وبين الواقع الاجتماعى المحيط بهم. فقد وجدت جميع النظم الاجتماعية من دافع عنها بقوة ومقدرة فى مجال الفن (إلى جانب من ثاروا عليها ووجهوا إليها سهام النقد): إلا الرأسمالية، ففى ظلها وحدها نجد الفن كله، فوق مستوى معين من الضحالة، فن احتجاج ونقد وثورة. إن غربة الإنسان عن بيئته وعن نفسه بلغت ذروتها فى ظل الرأسمالية. كما أن الشخصية الإنسانية التى تحررت من قيود العصور الوسطى - قيود الطوائف والطبقات - قد

أدركت بقوة أن الحرية وامتلاء الحياة التى كان يمكن أن تستمع بها قد سرقت منها. وأثار تحول كل شىء فى الدنيا إلى سلعة من أجل السوق، والنظر إلى كل شىء من خلال فائدته العملية، وسيادة الطابع التجارى على العالم بأسره، أثار ذلك كله نفورا عنيفا لدى كل من لديه شىء من التطلع إلى الآفاق. وأما أصحاب الخيال المحلق فقد وجدوا أنفسهم يرفضون هذا النظام الرأسمالى المنتصر رفضاً باتاً.

بدأ الرفض بالحركة الرومانسية الساخطة، وهجوم جان جاك روسو على الحضارة الرأسمالية. وقد تحدث هيجل عن «القوة المتزايدة للشعور بالغربة»، وقال: «عندما تختفى من حياة الناس القوة التى توحدهم وتجمع بينهم، وعندما تتضخم التناقضات وتكتسب كيانا مستقلا، عند ذلك تنشأ الحاجة إلى الفلسفة». وبنفس هذا المنطق تقريبا نادى شيلى بضرورة الشعر فى كتابه «دفاع عن الشعر»: «إن الحاجة إلى الشعر لا تظهر بقدر ما تظهر فى الفترات التى تغلب فيها الأنانية والحسابات المالية، وعندما تزيد العناصر المتصلة بالحياة الخارجية عن الطاقة اللازمة لتمثلها فى داخل الطبيعة البشرية». لقد أصبحت «الأنا» الشاعرة بالوحدة والعزلة والتى تقف فى مواجهة تفاهة الحياة الرأسمالية موضوعا رئيسيا. فنحن نجد بايرون يقول فى قصيدته «مانفرد» (*).

إنى أقول: ليس بينى وبين الناس

أو بينى وبين أفكار الناس

غير رابطة واهية.

أما سعادتى الغامرة ففى الفضاء الرحيب

أن أتنفس الهواء القاسى على قمم الجبال المغطاة بالثلج

هذه كانت سعادتى ، وأن أكون وحيدا ..

لقد أبيت أن أندمج فى القطيع

ولو لأكون على رأسه ..

وأبيت أن أندمج فى الذئاب

إن الأسد وحيد ، وكذلك أنا ..

أو يقول فرانز جريلبارزر فى «ليبوسيا» :

المصلحة الشخصية تغدو معبدك

وحب النفس هو التعبير عن طبيعتك ..

إنك على استعداد لتركب البحار المجهولة

وتستغل كل ما يستطيع العالم أن يعطى

وأنت على استعداد لتحرق كل شىء وتدع كل شىء يحرقك ..

أو يقول ستاندال :

«كل إنسان قائم بذاته فى هذه الصحراء من حب النفس التى يسمونها الحياة .. والرجال الأقوياء أصحاب الملذات الخشنة ممن كسبوا مائة ألف فرنك خلال العام السابق على فتحهم صفحات هذا الكتاب («عن الحب») ينبغى لهم أن يعجلوا بإغلاقه مرة أخرى ، وخاصة إذا كانوا من أصحاب البنوك أو من رجال الصناعات الموقرين ، أى من أولئك الناس ذوى الأفكار الإيجابية الواضحة ...».

أو يقول هاينى :

إننا نريد أخيراً أن نرى أفعالاً

جرائم دموية وهائلة

لكن كفانا من هذه الفضيلة المتخمة

وهذه الأخلاقيات التى تحلل كل شىء :

من هذه الثورة الرومانسية «للأنا» المنفردة ، ومن ذلك المزيج الغريب من الرفض الارستقراطى والشعبى للقيم الرأسمالية ، ظهرت الواقعية الانتقادية. لقد تحول الاحتجاج الرومانسى على المجتمع الرأسمالى شيئاً فشيئاً إلى نقد لذلك المجتمع .. لكن دون أن يفقد طبيعة «الأنا» الساخطة. وليست الرومانسية والواقعية نقيضين متقابلين بحال من الأحوال، بل الأصوب أن يقال : إن الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية . فالموقف لا يتغير تغيرا جوهريا ، إنما الذى يتغير هو الأسلوب، إذ يصبح أكثر برودا و«موضوعية» ، وينظر للأمور من مسافة أبعد .

إن أهم مؤلفات بيرون ، روايته التى لم تتم « دون جوان» ، تجمع بين الاحتجاج الرومانسى والنقد الاجتماعى الواقعى . إنها لم تعد عمل شاعر يتحدث إلى نفسه : فإلى جانب البطل نرى غريمه ، ونرى البطل فى صراع مع الواقع الاجتماعى . لم تعد «الأنا» مطلقة بلا حدود ، ولم تعد المبالغة الرومانسية مرسلة . فالسخرية والتعالى يضعان قيودا عليها . إن دون جوان لا يزال هو البطل الرومانسى القديم ، بجرأته ، وتعطشه إلى الحياة، وخروجه على الأخلاق ، لكنه لم يعد يقاتل الله والشيطان . إنه ، فى كل مغامراته ، نقد حى لعالم التصنع والنفاق والخسة المحيطة به ، إنه تجسيد للتطلع إلى العواطف الصادقة التى لم يداخلها المرض .

أما بلزاك وستاندال فكانا أقل من يبرون نفسه استعدادا لأى شكل من أشكال التهادن : سواء مع العالم الرأسمالى فى فترة ما بعد الثورة ، أو مع الدولة التى يسيطر عليها الارستقراطيون ورجال المال والكنيسة. وإذا وجدنا أن بلزاك يسلم فى رواياته الأخيرة بانتصار المجتمع الرأسمالى البورجوازى ، إلا أن نفوره من تمثل هذا المجتمع بقى على حاله دون تراجع أو نقصان . فنحن نرى فى كتاباته باستمرار رجالاً يتقاعدون وينسحبون من العالم «الكبير» أو فنانين ينغمسون فى عملهم انغماسا زائدا، وهم دائما ليسوا على وفاق مع الرأسمالية ، بل هم من أعدائها . ونحن نجد فى كثير من الحالات أن النقد الواقعى ينتهى إلى الاحتجاج الرومانسى ، أى إلى ذلك الرفض الرومانسى لترفع الارستقراطية وللسعى إلى النجاح من أى سبيل ، أى الاحتجاج على النبلاء وعلى البورجوازيين معا .

وكانت أشجع وأقوى الروايات التى مزقت إطار الرومانسية هى رواية «لوسيان لوفن» لستاندال . فهذه الرواية التى لم تتم ، تفوق فى نفاذ بصيرتها الاجتماعية وقسوة نقدها كل ما كتبه بلزاك . كانت الثورة البورجوازية قد تمت ولم يعد فى الوسع العودة إلى أيام اليعقوبيين أو نابليون الشاب . والمستقبل ؟ إن عواطف لوسيان مع الجمهوريين وأنصار سان سيمون ، لكنه لا يرى أملا فى انتصارهم . وهو لا يطمئن إلى الجمهورية الديمقراطية البورجوازية كبناء سياسى يقوم على الرأسمالية ، بل إن هذا البناء يثير حفيظته كما كان يثير حفيظة ذلك المحافظ الذكى الكسيس دى توكفيل . » فى نيويورك انقلبت عربة الدولة الجانب الآخر من الطريق لا على جانبنا ، إن حق الاقتراع العام يتسلط كأنه حاكم مستبد ، بل وحاكم

ملطخ اليدين بالدماء» . إننا نجد فى لوسيان لوفن نضجا قاطعا لا تخالطه الأوهام ، ونقدا متناقضا لا يقوم على أسس أخلاقية فحسب ، بل وعلى أسس جمالية أيضا . وتنقطع الرواية عند هروب لوسيان من «برودة قلب» باريس إلى بحيرة جنيف فى أول الأمر ، حيث يزور الأماكن التى عرفناها عندما أشارت إليها رواية «هلواز الجديدة» ، ثم إلى إيطاليا حيث يفتح «الحزن الرقيق» أبواب قلبه للفن .

وينبغى لنا أن نقف وقفة قصيرة عند العبارات الختامية للرواية :

« إن بولونيا وفلورنسا قد دفعتا به إلى حالة من الحنان والحساسية لأبسط الظواهر ، حالة كان يمكن منذ ثلاث سنوات أن تدفع به إلى أشد الانفعال .

«بل الواقع أنه عندما بلغ المكان الذى سينزل به فى كابل ، كان فى حاجة إلى أن يلقى على نفسه محاضرة حتى يلزم إزاء الناس الذين يوشك أن يجتمع بهم الدرجة المناسبة من البرودة » .

إنها رواية غير رومانسية .. فماذا نقول إذن عن هذه العودة إلى الحساسية الرومانسية ؟ ونحن لا ندرى إلى أين أراد ستاندال أن يمضى بلوسيان . لكن هذه الفقرة القصيرة التى اقتبسناها توحى بأن النظرة الرومانسية سوف تبقى دائماً جنبا إلى جنب مع النظرة البورجوازية باعتبارها «نقيضها الطبيعى» .

ومن دواعى الأسف أن مفهوم الواقعية فى الفن غامض ومطاط . فهى تعرض أحياناً على أنها موقف ، أى على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعى ، على حين تعرض أحيانا أخرى على أنها أسلوب أو منهج . وكثيرا ما

يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين . فكلمة «واقعى» تستخدم أحيانا فى وصف هوميروس أو فدياس أو سوفوكليس أو بوليكليتوس أو شكسبير أو مايكل أنجلو أو ميلتون أو الجريكو ، ثم تقتصر فى أحيان أخرى على الأسلوب الذى يستخدمه نوع محدد من الكتاب أو الفنانين ، ابتداء من فيلدنج وسموليت حتى تولستوى وجوركى ، ومن جيريكو وكوربيه حتى مانيه وسيزان . وإذا نحن اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعى هو القسمة المميزة للواقعية فى الفن ، فيجب ألا نقصر ذلك الواقع على العالم الخارجى الموجود بشكل مستقل عن وعينا . فالشىء الموجود بشكل مستقل عن وعينا هو المادة . أما الواقع فيضم جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التى يمكن أن يدخل فيها الإنسان بقدرته على التجربة والفهم . إن الفنان الذى يرسم منظرا طبيعيا ، يستفيد بقوانين الطبيعة التى كشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا . لكن ما يصوره فى الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه ، وإنما هو المنظر الطبيعى كما يبدو من خلال إحساساته ، من خلال تجربته الخاصة . وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسى يستطيع إدراك العالم الخارجى ، بل هو أيضاً إنسان ينتمى إلى عصر معين ، وطبقة محددة ، وأمة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة ، ولهذه كلها دورها فى تحديد الأسلوب الذى يرى به ويعانى ويصور المنظر الطبيعى. إنها جميعا تشترك فى خلق واقع أكبر بكثير من مجرد الأشجار والصخور والسحب ، مجموعة الأشياء التى يمكن أن توزن أو تحسب أو تقاس . إن هذا الواقع تحدده جزئياً نظرة الفنان الفردية والاجتماعية . والواقع فى شموله هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع ، لا ماضيا فحسب بل مستقبلا أيضاً ، لا أحداثا فحسب بل وتجارب ذاتية وأحلاما ومخاوف وعواطف وخيالات كذلك . إن العمل الفنى يجمع بين الواقع والخيال . والجنيات عند شكسبير وجويا

أكثر واقعية من الفلاحين والصناع الممسوخين الذين نراهم فى كثير من اللوحات من طراز الجانر : إن تفاهة الدورة العادية للحياة اليومية عندما يرتفع بها جوجول أو كافكا إلى تلك الذرى الخيالية ، تكشف لنا من أمر الواقع أكثر مما يكشف لنا الكثير من وصف الطبيعيين . إن دون كيشوت وسانكو بانزا أكثر واقعية ، حتى اليوم ، من مئات الشخصيات المصقولة الركيكة التى تحفل بها روايات «مستمدة من الحياة» .

وإذا نحن فضلنا أن نأخذ بتعريف الواقعية على أنها موقف لا أسلوب باعتبارها تصويرا للواقع فى الفن ـ فسنجد أن الفن كله تقريبا (باستثناء الفن المجرد ، والتاشية وأمثالها) فن واقعى .

لذا يبدو من الأفضل من الناحية العملية أن نقصر مفهوم الواقعية فى الفن على أسلوب محدد ، مراعين دائماً ألا يتحول التعريف إلى حكم على العمل الفنى أو تقييم له . ذلك أمر ينبغى ألا ننساه أبدا ! إن الرواية الواقعية والمسرحية الواقعية تسايران تصورا اجتماعيا محددا ـ تسايران المجتمع الذى لم يعد «مغلقا» ومنظما على أساس هرمى ، بل أصبح مجتمعا بورجوازيا «مفتوحا» . وكلما تطور العلم فإنه يزداد إحكاما واقترابا من الكمال . وليس كذلك الفن . فالمضامين تتضاعف والآفاق تتسع ، لكننا لا نستطيع أن نقول : أن ستاندال وتولستوى أقرب إلى الكمال من هوميروس وجيريكو ، أو أن كونستابل أقرب إلى الكمال من جيوتو والجريكو . بل وفى حدود إنتاج فنان واحد ـ كإبسن مثلاً ـ لا يمكن أن نقول : إن المسرحية الواقعية المحكمة «بيت الدمية» أقرب إلى الكمال من مسرحية «بيرجنت» الخيالية . وكذلك فى الفترة التاريخية الواحدة ، لا يمكن أن نقول : إن روايات هذا العصر التى التزمت الواقعية التزاما

صارما أقرب إلى الكمال من الحكايات المسرحية التى كتبها بريخت . إن الواقعية «بمعناها الضيق» إنما هى أحد أساليب التعبير الممكنة ، وليست الأسلوب الوحيد المتفرد .

وهناك وجهات نظر متباينة عديدة داخل إطار الواقعية الانتقادية نفسها («انتقادية» من حيث الموقف، «واقعية» من حيث الأسلوب) : فمن نظرة التعالى الارستقراطية التى كان فيلدنج ينظر بها إلى البورجوازية النامية (وهو عنصر لا ينقص بايرون أو ستاندال أو بلزاك أيضاً) ، إلى الاستنكار الكامل لمجتمع ما بعد الثورة (ستاندال وفلوبير) ، إلى الآمال والتخطيطات الإصلاحية لدى ديكنز وإبسن وتولستوى . إننا نجد لدى هؤلاء جميعا موقفا انتقادياً إزاء المجتمع بحالته الراهنة ، لكن النظرة إليه تتفاوت بين الاحتقار والسخرية والإصلاح واليأس . وكذلك ليس من الضرورى أن ترتبط نظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير . فمثلاً : الروايات الأولى لتوماس مان (الذى كان فى ذلك الحين محافظا عنيدا) ، وخاصة رواية آل بودنبروكس ، كتبت بأسلوب واقعى يقتدى بتولستوى وفونتين ، فى حين أن رواياته الأخيرة التى كتبها عندما بدأ يهتم بالأفكار الاجتماعية الجديدة، وبدأ يتخلص من تركة شوبنهور ونيتشه (وخاصة - روايتيه الرائعتين «الدكتور فاوست» و«الخاطىء المقدس») تمضيان إلى آماد أبعد بكثير من الحدود التى توضع عادة للواقعية . وقد أشار توماس مان نفسه - عندما تحدث عن طريقة كتابة «الدكتور فاوست» - إلى الصلة بينها وبين روايات جيمس جويس . لكن الموقف المميز لأكثرية «الواقعيين الانتقاديين» هو موقف الاحتجاج الفردى الرومانسى على المجتمع الرأسمالى .. فنحن نجد هذا العنصر واضحا فى

ستاندال وبلزاك ، بل وفى دكنز وفلوبير وتولستوى ودستويفسكى وإبسن وستريندبرج وجرهارد هوبتمان .

الواقعية الاشتراكية :

إن جوركى هو الذى صاغ عبارة «الواقعية الاشتركية» فى مقابل «الواقعية الانتقادية» ، وأصبح هذا التقابل أمراً مسلما به الآن من جانب النقاد والباحثين الاشتراكيين .

غير أن عبارة «الواقعية الاشتراكية» كثيرا ما أسىء استخدامها ، كما أنها أطلقت خطأ على لوحات أكاديمية تاريخية ، أو على لوحات من نوع الجدار ، كما أطلقت على روايات ومسرحيات لا تهدف إلا إلى الدعاية وإخفاء الأخطاء . ولهذا السبب ، ولأسباب أخرى ، أرى من الأفضل استخدام عبارة «الفن الاشتراكى» فهى تشير بوضوح إلى موقف لا إلى أسلوب ، وهى تؤكد النظرة الاشتراكية ، لا المنهج الواقعى . إن «الواقعية الانتقادية»، بل وبعبارة أوسع الأدب والفن البورجوازى فى مجموعة (أى كل أدب وفن بورجوازى عظيم) ، تتضمن نقدا للواقع الاجتماعى المحيط بالفنان . أما «الواقعية الاشتراكية» ، وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكى فى مجموعه، فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكى الناهض . والفارق هنا فارق فى الموقف لا فى الأسلوب فحسب . غير أن هذه الحقيقة كثيرا ما تجاهلتها وسائل التدخل الإدارى فى مجال الفن فى أيام ستالين . ولكن بعد انعقاد المؤتمر العشرين للحزب السوفييتى لم يعد الالتزام الصارم بنظرية ماركسية موحدة فى الفن أمرا الزاميا . وإذا كانت التيارات المحافظة مازالت قوية ، إلا أن هناك الآن مجموعة من المفاهيم الفنية المتباينة تواجه إحداها الأخرى داخل الإطار الأساسى للماركسية .

ولنأخذ هذا المثال : كتب المفكر السوفييتى الشاب إليا فرادكين فى مجلة «الفن والأدب» (العدد الأول ، موسكو ١٩٦٢) يقول : إنه من الخطأ الاعتقاد بأن «هناك صيغة جامدة قد اكتسبت مكانة الحقيقة المقطوع بها لمجرد أنها تكررت المرة بعد المرة خلال سنوات عبادة الفرد .. وكم كانت تهمة (الانحلال) القاسية توجه بلا تمييز وبلا مبرر مفهوم لمجموعة واسعة متباينة من مظاهر الفن الغربى فى تلك السنوات . فكان الفن والأدب فى الفترة التالية لعام ١٨٤٨ ، وخاصة فى القرن العشرين ، يعتبر منحلا انحلالا كاملا . وكذلك استبعدت جميع النظريات التى ظهرت فى هذه الفترة .. إن مسألة الحركات الفنية فى القرن العشرين ترتبط بمسألة أكبر من ذلك ، هى العلاقة المتبادلة بين الواقعية وغيرها من الحركات والمناهج الفنية. وفى هذا المجال أيضاً كان الموقف يلخص فى سنوات عبادة الفرد فى الصيغة التى تبدو بالغة البساطة ، لكنها فى الوقت نفسه شديدة الجمود ، وهى من الناحية العلمية خاطئة ومبتذلة : الفن الواقعى التقدمى يقف فى جانب ، وجميع الاتجاهات الأخرى غير الواقعية والتى تعتبر رجعية فى جوهرها تقف فى الجانب الآخر . لكن ماذا تقول إذن فى فنانين لاشك فى مقدرتهم كمؤلفى المسرح من الكلاسيكيين أمثال موليير وراسين وغيرهما، ومن الرومانسيين أمثال هولدرلين وولتر سكوت ، أو ما بعد الانطباعيين من أمثال فان جوخ وجوجان؟ كانت هناك طريقة سهلة للخروج من المأزق : هى التسليم بقدرة هؤلاء الفنانين ، لكن مع التأكيد بأنها قدرة تميزوا بها «على الرغم» من ارتباطهم بتلك الحركات ، وتميزوا بها بقدر ما تجد فى إنتاجهم من عناصر واقعية . ولكن .. هل هذا حل صحيح للمسألة ؟

ألم تتضمن كل من الكلاسيكية والرومانسية والانطباعية صدقها الفنى

الخاص بها ، وذلك جنبا إلى جنب مع حدودها الفنية والتاريخية الخاصة ؟[٢]

ألم تكن قدرة راسين وعظمته مستمدة فى نفس الوقت من مكانة وعظمة المثل الأخلاقية والإنسانية الكلاسيكية التى تجسدت فى تراجيدياته؟

ألم تكن مكانة هولدرلين وعظمته مرتبطتين بسحر الأحلام الشاعرية للرومانسية الثورية؟».

وفى العدد التالى نشرت نفس المجلة ردا بقلم أحد كبار المسؤولين فى الميدان الثقافى فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية يقول فيه : إن فرادكين دار حول موضوعه «دورة واسعة» لكنه لم يتناول لب الموضوع .

«إن المقالة تعرض ، إذا شئنا الترفق فى التعبير ، مجموعة من الآراء الذاتية للمؤلف . وهو ينظر إلى الوراء بدعوى ما يزعمه من ضرورة إعادة النظر فى الأحكام السابقة . فنجده يترفق مثلاً بتلك الزهرة الصغيرة البريئة المسماة الانحلال .. وإذا لم نخطىء التقدير فقد عمل بعض الفنانين والمفكرين الروس الكبار من أمثال سالتيكوف شدرين واستاسوف وبليخانوف، وليس آخراً مكسيم جوركى ـ لفضح ظاهرة الانحلال وإدانتها .. وهناك أسباب عديدة مكنت لظاهرة انحلال الفن البورجوازى التى بدأت فى فرنسا قرب نهاية القرن الماضى ـ من التأثير تأثيراً قوياً ومدمراً على تطور الفنون فى ألمانيا . وينبغى أن نشكر مؤرخى الفن السوفييت إذا كانوا قد ساعدونا على الوصول إلى تحليل علمى حقا لذلك الانحلال .. ولا يجوز لدارسى الفن أن يتخلوا عن حقهم فى الحكم على الأعمال الفنية فى ضوء مضمونها الأيديولوجى والسياسى وفى ضوء حظها

من الجمال . كما لا يجوز للسياسة الثقافية الرسمية أن تحجم عن التأثير تأثيراً مباشراً - مبنيا على مثل هذه الاعتبارات والأحكام - فى الإنتاج الفنى ودفع الفنانين الأفراد إلى الوعى بالأخطاء ونواحى النقص فى أعمالهم ، بل والتدخل فى بعض الحالات الخاصة بالوسائل الإدارية ، كما حدث فى الاتحاد السوفييتى مع رواية بوريس باسترناك..».

وقد اخترت هذا المثال لأنه يبين بوضوح مدى الخلاف بين المدرستين الرئيسيتين من مدارس الفكر داخل العالم الاشتراكى اليوم . فلاهرنبورج أحكام تختلف عن أحكام جيراسيموف . والمجلات الفنية التى يشرف عليها الشيوعيون فى إيطاليا أو فرنسا أو بولندا تختلف اختلافا كبيرا عن المجلات الصادرة فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، وفى الاتحاد السوفييتى نجد نحاتا حديثا مثل نيزفستنى يخالف التشكيليين الأكاديميين . وتزداد باستمرار قوة الاتجاه القائل بأن الأفكار الفنية لا يمكن أن تقرر بمرسوم ، وإنما هى تتشكل [illegible] أن تتطور خلال عملية الإنتاج ، بالنشاط الحر لمختلف الحركات والأساليب ، وعن طريق تنوع الحجج والمناقشات . فالفن الجديد لا يخرج من النظريات بل من الأعمال الفنية ذاتها . إن أرسطو لم يسبق كتابات هوميروس وهزيود وإسخيلوس وسفوكليس ، وإنما استمد نظرياته فى الاستطيقا من كتاباتهم .

وكلما زادت ثروتنا من وسائل التعبير ، زادت قدرتنا على العثور على عنصر مشترك . وإذا كان وضع «الواقعية الانتقادية» و«الواقعية الاشتراكية» كنقيضين متقابلين يتضمن تبسيطا زائدا للقضية ، إلا أنه يتضمن أيضاً حقيقة جوهرية . وإذا أخذنا بتعريف الواقعية الاشتراكية على أنها منهج أو أسلوب فإننا سنتساءل على الفور : أسلوب من؟ ومنهج

من ؟ جوركى أم بريخت؟ مايكوفسكى أم إيلوار ؟ ماكارنكو أم أراجون؟ شولوخوف أو أوكيزى ؟ إن مناهج هؤلاء الكتاب تختلف كل الاختلاف، أما الشىء المشترك بينهم جميعاً فهو الموقف الأساسى . إن هذا الموقف الاشتراكى الجديد هو نتيجة لتبنى الكاتب أو الفنان وجهة النظر التاريخية للطبقات الصاعدة وتقبله للمجتمع الاشتراكى - بكل التناقضات والخلافات التى تظهر فى مجرى تطوره - كقضية مبدئية .

ومهما تبلغ الرغبة فى التزام موقف موضوعى ، وفى تصوير المجتمع بكل ما فيه من تداخل وتشابك ، وفى عرض الواقع «كما هو فى الواقع» ، فإن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا بصورة تقريبية . وحتى هذه الصورة التقريبية لا يمكن أن تكون موضع الاطمئنان الكامل ، وكان فرانز كافكا مدركا لذلك حين كتب يقول : «لا يمكن أن يحكم على حالة من الحالات غير شخص مشترك فيها ، لكنه ما دام مشتركا فيها فلا يمكن أن يصدر فيها حكما . ولذا لا تتوفر فى العالم إمكانية لإصدار حكم على الأشياء، وإنما هناك بصيص هذه الإمكانية» . وكافكا على حق عندما يرى أنه ليس هناك من يستطيع أن يحكم على شىء إلا من وجهة نظر محددة ، وأن هذا الالتزام بوجهة نظر محددة ، سواء كان مقصوداً أو غير مقصود يعنى التحيز ، ولذا لا يمكن أن يصدر حكما حقا فى النزاع إلا أحد الأطراف فيه . لكن عندما يضيف كافكا أنه لا يمكن لأحد أطراف النزاع أن يصدر حكما فيه ، فهو يتجاهل إمكان وجود وجهة نظر ملتزمة ، وهى مع ذلك متفقة مع الواقع الاجتماعى فى الخطوط العامة . ففى وسع المرء أن يختار زاوية لا يرى فيها غير تفاصيل تافهة تنزلق إلى النسيان ، أو زاوية يستطيع أن يشرف منها على قطاع كبير من الواقع فى أثناء تحوله وتطوره وتخلقه لواقع جديد . إن «بصيص الإمكانية» لإصدار حكم على الأشياء -

الذى يتحدث عنه كافكا، يمكن أن يكون البصيص الأخير للضوء الغارب أو البصيص الأول للفجر الطالع . وبذلك يحدد مصدر الضوء قيمة الحكم ، ومدى قربه من الحقيقة.

فمثلاً : كان حكم ستاندال - اليعقوبى - على الواقع الاجتماعى لعصره فى الأيام التالية للثورة ، أصدق ألف مرة من حكم الرومانسيين المتطلعين إلى الوراء ، لا لمجرد أنه كان أكثر منهم موهبة ، بل أيضاً لأن الزاوية التى اختارها مكنته من أن ينفذ ببصره إلى مدى أبعد ويرى رؤية أوضح . ولاشك فى أن ستاندال نفسه - وهو أكبر الكتاب التقدميين فى عصره - لم يكن قادرا على تصوير كل حركة الواقع تصويرا موضوعيا ، وإنه لجأ المرة بعد المرة - بوعى تام - إلى الذاتية . فأقصى ما يمكن أن نطمع فيه ، أن تكون الزاوية التى يختارها الكاتب متفقة جزئيا مع تطور الواقع الاجتماعى.

وفى عصرنا هذا ، نجد إمكانية للوصول إلى موضوعية واسعة المدى ، وذلك عن طريق الوقوف إلى جانب الطبقات العاملة وحركات التحرر الوطنى .. أى بتبنى وجهة النظر الاشتراكية غير المتزمتة . ولاشك فى أن هذه مجرد إمكانية : فلا يكفى لتصوير الواقع فى تطوره أن يكون المرء مقتنعا بانتصار الاشتراكية أو عارفا بالمبادىء العامة للمجتمع . بل لا بد من تصوير أشكال الانتقال - والتحول - بكل ما فيها من صدق وتناقض . لا بد من قدرة عظيمة على الرؤية لإلقاء «بصيص» الضوء اللازم للوصول إلى حكم صحيح . فالموضوعية كلها تتعرض للخطر إذا ما أدت رغبة الكاتب فى أن يتفق (الغد) ومايليه اتفاقا تاما مع مخطط سبق رسمه فى ذهنه ، إلى منعه من رؤية الواقع القائم اليوم بوضوح، أى إذا كان هناك

حائط من العقائد الجامدة يعمى عينيه بدلاً من أن يوسع لهما مجال الرؤية .

إن الواقعية الاشتراكية - أو بالأحرى الفن الاشتراكى - تتطلع إلى المستقبل، فهى لا تكتفى بالنظر إلى ما سبق لحظة محددة من لحظات التاريخ، بل تمد بصرها أيضا إلى ما سيعقبها . إن الحقائق لا تتغير ، لكن الواقع فى لحظة من اللحظات يتغير تبعا لوجهة النظر التى ننظر بها إليه . إن ما كان مستقبلا فى وقت من الأوقات يندمج فى الذهن مع أحداث الماضى، فيحدث بذلك أثره فى الذاكرة ، بل ويوضح - ويكمل - صورة الواقع التى كانت مختفية جزئيا فى ذلك الحين . وعنصر التنبؤ واستشراف المستقبل ، هذا العنصر الذى كثيرا ما تعرض لتنديد به باسم الواقعية ، قد اكتسب قوة جديدة ومكانة جديدة فى الفن الاشتراكى. وكان يوهانز بتشر على حق عندما قال : «ينبغى ألا نبالغ فى تعقيد الأمور عندما نتحدث عن الواقعية الاشتراكية ونعمل جاهدين للوصول إلى تعريف لها . فمفهوم الواقعية الاشتراكية موجود فى كثير من الكتابات التى ظهرت قبل مولدها كنظرية محددة . فنحن نجد نظرة واقعية اشتراكية فى أبيات شيللر:

انهض بجسارة بجناحين

وحلق فوق عصرك

ودع المستقبل يشرق

ولو بضوء خافت .. فى مرآتك

وكذلك فى أبيات بريخت :

الأحلام و«إذا» الذهبية .

تستحلف البحر الموعود

بحر القمح الناضج
أيها الزارع : قل عن الحصاد
الذى سوف تجمعه غدا
إنه ملكك منذ اليوم .

وقد يكون فى هذين المثلين وحدهما الكفاية لتحديد طبيعة الواقعية الاشتراكية .

غير أن بتشر يبالغ فى تبسيط القضية . فإذا كان أسلوب بريخت الملموس يكشف عن رؤية واقعية للفن الاشتراكى ، فذلك لا يصدق على رؤية شيللر الخيالية العامة . لقد حفل عصر الرومانسية باليوتوبيات الاجتماعية والتوقعات المستقبلية ، لكن كل ما يقع فيما بين «اليوم» و«بعد الغد» كان يرقد فى الضباب . والفن الاشتراكى لا يمكن أن يرضى بالرؤية المهزوزة ، بل ان مهمته هى تصوير ميلاد «الغد» من اليوم بكل ما يصحب ذلك من مشكلات وقضايا . ولا شك فى أن الانتقال إلى الاشتراكية عملية أعقد مما يتصور كثير من هواة التبسيط ، عملية زاخرة بالأفعال وردود الأفعال ، حافلة بالمواقف غير المتوقعة .

إن الفنان أو الكاتب الاشتراكى يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة . لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع فى انتاجه عن أى عمل أو قرار يتخذه أى حزب أو شخصية تمثل هذه الطبقات العاملة . انه يرى فى الطبقة العاملة القوة الحاسمة ـ لكنها ليست القوة الوحيدة ـ اللازمة لدحر الرأسمالية ، ولقيام مجتمع بلا طبقات ، ولتطور قوى الانتاج المادية والروحية تطورا غير محدود من أجل تحرير شخصية الإنسان . أى بعبارة أخرى انه يندمج بشخصه فى المجتمع الاشتراكى النامى اندماجا كاملا ،

فى حين أن الفنانين والكتاب البورجوازيين ـ الكبار منهم ـ لم يكن لهم مفر من الانفصال عن عالم البورجوازية المنتصرة . ان الفنان الاشتراكى يؤمن بأن قدرة الإنسان على التطور غير محدودة ، لكنه لا يتصور أنه سيقوم فى آخر الأمر «فردوس على الأرض» . بل إنه لا يريد للتناقض الجدلى المثمر أن ينتهى أبدا :

«أيها العصر الذهبى ! انك لن تأتى أبدا

ومع ذلك فأنت تطير على وجه الأرض ونحن فى أعقابك !

إلا فلينضب البحر وليعد إلى النبع الذى صدر منه

فهناك فى أعماق الأحلام عن صباح العالم يمكن أن يتعكس وجه المستقبل .

ويمكن للأسطورة أن تصبح هدفا لنوع بلغ مرحلة النضوج» .

(من قصيدة لأرنست فيشر)

ان هذا التقبل للمجتمع الجديد من ناحية المبدأ ، لا يمكن أن يخلو من عنصر النقد . وما قاله ماركس من قبل عن الحركات العمالية ، يصدق أيضاً على الفترات التى تبنى فيها المجتمعات الاشتراكية . «انها لا تكف أبداً عن نقد نفسها ، وكثيرا ما تتوقف خطاها على طريق التقدم ، وتعود فى الطريق الذى قطعته حتى تبدأ من جديد ..» ولذا فإن الواقعية الاشتراكية الحقة هى أيضاً واقعية انتقادية ، يزيد فى غناها تقبل الفنان للمجتمع من ناحية المبدأ ونظرته الاجتماعية الايجابية . ان شخصية الفنان لاتعود مشغولة بالاحتجاج الرومانسى على العالم المحيط به، لكن التوازن

بين «الأنا» والجماعة لا يمكن أن يصل إلى حالة سكون ، بل لا بد من إعادة هذا التوازن المرة بعد المرة من خلال التناقض والصراع .

ان الفن الاشتراكى - وموقفه فى ذلك يختلف عن الفن فى العالم الرأسمالى - يتطلب التجديد المستمر فى وسائل التعبير . كتب برتولد بريخت معلقا على الاتجاهات الشكلية يقول :

«من السخف المطلق أن يزعم أحد أنه ليس هناك أهمية للشكل أو لتطور الشكل فى مجال الفن . فبغير ادخال تجديدات شكلية ، لا يمكن للأدب أن يقدم موضوعات جديدة أو وجهات نظر جديدة إلى الفئات الجديدة من الجمهور . اننا نبنى بيوتنا بشكل يختلف عن البناء فى عصر اليزابيث، ونحن نبنى مسرحنا بشكل مختلف . ولو أننا أردنا أن نواصل منهج شكسبير فى البناء لرددنا أسباب الحرب العالمية الأولى مثلا إلى رغبة فرد (هو القيصر ولهلم) فى تأكيد ذاته ، ولرددنا هذه الرغبة نفسها إلى كون أحد ذراعيه أقصر من الذراع الآخر . بيد أن ذلك يكون سخفا وانها لتكون نزعة شكلية حقا أن نرفض الأخذ بوجهة نظر جديدة فى عالم متغير، لا لشىء الا للاحتفاظ بطريقة معينة فى البناء . وعلى ذلك فإنه يكون اتجاها شكليا أن نفرض على الموضوعات الجديدة أشكالاً قديمة ، نزعم أنها جديدة . . ومن الواضح أنه لابد من مقاومة التجديدات الزائفة فى وقت تحتاج فيه الإنسانية قبل كل شىء إلى أن تمسح عن عينيها التراب الذى يعميها . ومن الواضح أيضاً أننا لا يمكن أن نعود إلى موضوعات الماضى بل ينبغى أن نتقدم نحو تجديدات حقيقية . وأى تجديدات عظيمة تجرى حولنا الآن ! ... فكيف يستطيع الفنانون تصويرها جميعا بالوسائل القديمة فى الفن ؟».

اننا نحتاج إلى وسائل جديدة للتعبير من أجل تصوير الحقائق الجديدة. ومن التزمت أن نقرر أن الفن الاشتراكى ينبغى أن يلتزم بكافة أشكال الفن البورجوازى ، وفى مقدمتها الأشكال الخاصة بعصر النهضة وبالواقعية الروسية فى القرن التاسع عشر . لقد أنجب عصر النهضة فنانين ممتازين ، ولكن لماذا لا يتعلم الفن الاشتراكى أيضاً من فن النحت فى مصر القديمة ، أو لدى شعوب الأزتك ، أو من رسوم شرقى آسيا ، ومن الفن القوطى ، ومن الأيقونات الدينية ، ومن ماتيه وسيزان وصور وبيكاسو ؟ ان واقعية تولستوى ودستويفسكى رائعة، ولكن لماذا لا يتعلم الكاتب الاشتراكى أيضا من هوميروس والانجيل ، ومن شكسبير وسترندبرج ، ومن ستاندال وبروست، ومن بريخت وأوكيزى ، ومن رانبو وييتس؟ ليست المسألة هنا مسألة تقليد أسلوب من الأساليب ، وإنما هى مسألة ادماج مختلف عناصر الشكل والتعبير فى كيان الفن ، حتى يمكن أن يتلاءم مع الواقع الذى تتعدد جوانبه إلى غير نهاية . ان كل تشبث متزمت بمنهج فنى محدد، أيا كان هذا المنهج، يتناقض مع مهمة خلق تركيب جديد يستفيد بنتائج آلاف السنين من التطور الإنسانى ، وعرض المحتوى الجديد فى أشكال جديدة.

لقد بدأت فى العالم الاشتراكى مناقشة حول هذه القضايا لا يمكن لقوة الآن أن توقفها . وأنى لعلى ثقة من أن الفن الذى تحرر نتيجة لاصطدام الآراء، هذا الفن ذا المضمون الاشتراكى، سوف يزداد غنى وجرأة وشمولا فى موضوعاته وأشكاله ، وفى الآفاق التى يمتد إليها ، وفى تعدد الحركات فى داخله ، بحيث يفوق أى فن من فنون الماضى . ولا يقلل من ثقتنا هذه ما يقف فى سبيل التطور من عناد وأخطاء ونواحى نقص وتحفظات . ولبرتولد بريخت أبيات جميلة تعبر عما نريد ، تقول :

إذا كنت لا تزال على قيد الحياة فلا تقل أبدا أبدا

إن ماهو أكيد ليس أكيد

فلن تبقى الأشياء على ماهية عليه ..

و .. ما كان مستحيلاً يصبح واقعاً قبل أن تغرب شمس اليوم.

الفصل الرابع

المضمون والشكل

إن العلاقـة المتبادلة بين المضمـون والشكل تعد من القضايا الحيوية فى الفن، بل إنها من القضـايا الحيـويـة فى غير الفن أيضـا. ومنذ أيام أرسطو، عندمـا طرح القضية لأول مـرة وأجاب عليهـا إجابة خـاطئة بقدر مـا هى باهرة، منذ ذلك الحين عبر كثير من الفـلاسفـة، والفنانون الفـلاسفـة، عن رأيهم القـائل بأن الشكل هو الجانب الجوهرى فى الفن، هو الجانب الأعلى، الجانب الروحى، وأن المضمون هو الجانب الثانوى، الناقص الذى لم يتوفر له من النقـاء مـا يجعله واقعـا كـامـلا. ويرى هؤلاء المفكرون أن الشكل الخالص هو جـوهـر الواقع، وأن هناك حـافـزا يدفـع كـافـة أشكال المادة للذوبان فى الشكل إلى أقصى مدى، أى يدفعهـا للتحول إلى شكل، وبذلك تحقق كمال الشكل، ومن ثم تحقق الكمال فى ذاته. وأن كل مـا فى هذا العـالم هو مزيج من الشكل والمادة، وكلما تغلب الشكل – وقل الانغماس فى المادة – زادت درجـة الكمال التى يبلغهـا. وبهذا تكون الرياضيـات أكثر العلوم كمالا، كما تكون الموسيقى أكثـر الفنون كمالا، لأن الشكـل فيها أصبح هو المضمـون ذاته . فهم يرون الشكل كما كـان أفـلاطون يراه، «فكرة»، شيئاً أولياً تسعى المادة إلى التغلغل فيه، وهـو كيان روحى يسيطر على المادة. وقد عبر أحد صناع الآنية الخزفية البدائية عن تجربته بقوله : «إنى أصنع الشكل فى البداية، ثم أصب فيه كتلة الخزف الخالية من التشكيل».

مـــدونـــة رفـــايّـــع

وقـد أفـاض فى شرح هذا الرأى أنصـار الفلسفـة المدرسيـة (*) (الأسكولائيـة) وأتباع تومـا الإكـوينى، إذ نادوا بفكرة النظام الميتافيـزيقى للعالم. فتوما الإكوينى (**) يرى أن كل كائن يتحرك من أجل الوصول إلى هدف نهائى ميتافيزيقى، وأن النظام – أى التعدد المرتب داخل كيان موحد – يفترض أن ثمـة غـاية، وأن فكرة النظام فكـرة غـائيـة. فكافـة الكائنات تسعى لبلوغ هدفها النهائى، ولكافة المخلوقات نظامها، لأن الله قد خلقها. وكافة الكائنات فيما خلا الله ناقصـة. وتحتدم لدى جميع الكائنات الرغبة فى بلوغ الكمال. وهذا الكمال متـاح لكل مـا هو مـوجـود فى العـالم كإمكانيـة أصيلة. ومن طبيعة الإمكانية أن تسعى إلى التحول إلى فعل أو حقيقة. ولذا لا بد للناقص أن يسعى لبلوغ الكمال. وسعى أى كيـان مـادى هو الشكل: وهذا هو مبدأ السعى أو الحركـة. فكل سعى إنما يتحقق من خلال الشكل، وكل سعى إنما يهدف إلى الوصـول بصاحبـه إلى الكمال. وكل مخلوق يبلغ، داخل إطار النظـام المقـرر للأشيـاء، حـده الأقصى مـن الكمال بالسعى المناسب لطبيعته، أى بالسعى الملائم لشكله الطبيعى. وبهذا يتطابق السبب الشكلى مع السبب الغـائى. فـالشكل يسعـى إلى هدف، إلى غـاية، وهو

(*) هى الفلسفة المسيحية بأوروبا إبان العصور الوسطى. كانت من أهم القضايا التى ناقشتها «طبيعة المعانى الكلية». قال بعض أتباعها إنها صور عقلية قائمة بذاتها مستقلة عن عالم الأشياء الجزئية. وقال آخرون إنها مبثوثة فى الأشياء الجزئية نفسها .. وفى القرن الثالث عشر عرفت أوروبا فلسفة أرسطو عن طريق العرب، وقامت الأسكولائية بالتأليف بين الاتجاه الأرسطى العقلى وبين الفكر المسيحى الدينى.

(**) توما الأكوينى (١٢٢٥ – ١٢٧٤) فيلسوف ولاهوتى إيطالى. من أشهر ممثلى الفكر الكاثوليكى. كتب تفسيرا لمعظم مؤلفات أرسطو.

المصدر الأصلى للكمال. وبذلك يصبح الشكل مطابقـا لجوهر الأشياء فى حين تنزل المادة إلى منزلة ثانوية ضئيلة القيمة.

ويستمد الكثيرون من أصحـاب النظريات فى الفن فى العصور الأخيرة للعالم البـورجوازى، حججهم وثقتهم مـن مبادىء كهذه، وهـى المبادىء التى ما زالت تؤثر فى فنون عصرنا وعلومه وفلسفتـه بوسائل متعددة. وإذا كـان الشكل هـو المسيطر على الطبيعـة كلهـا فـلا بد أن يكون هو العنصر الحاسم فى الفن، وأن يكون المضمـون عنصرا أدنى منه وأقل قيمـة. ولذا نجد لزاما علينا قبل أن نمضى فى دراسـة قضية الشكل والمضمون فى الفن، أن نلقى نظرة على الطبيعـة ذاتها، وأن نسأل أنفسنـا عما نعنيـه بدقـة عندما نتحدث عن «الشكل» الذى تتخـذه الكائنات الطبيعية، وعن مـدى صدق القول بأن المادة بجميع أنواعها تسعى نحو شكلها النهائى.

البللورات :

من المعتقـد أن البللورات هـى أكثـر الأشكال كمالا فى الطبيعـة غير العضـويـة بأسرها. وإذا نظرنـا إلى تلك التكوينات ذات التركيـب الرائع والضياء المشع، وتـأملنا انتظامها المذهل وجمالها الأخـاذ، يمكن أن نتصور فعلا أن المادة غير العضـوية تحولت فيها إلى كيـان روحى، وذلك باكتسابها كمالا لا شائبـة فيه. وقد يتجـه المشاهد السـاذج ذو العقلية غير العلمية إلى اعتبارها أعمالا فنية أنتجتها الطبيعة الخلاقة أو صنعتهـا قوة خالقة مقدسة، أى أنه يمكن أن يرى فيها جانبا مقصـودا ومتعمدا. ويزداد هذا الميل إذا لم يلتفت عاشق الجمال إلى التركيب البللورى لكافة المواد الجامدة – وتركيبها

ذلك لا يثير الانتباه فى كثير من الأحيان – واكتفى بتركيز اهتمامه على نخبة ضئيلة مختارة من البللورات «النفيسة». فهكذا يؤكد بعض أنصار الفلسفة المدرسية الحديثة أن البللورات هى «تجسيد للرياضيات» وأن التركيب الداخلى للذرة ليس بذى أهمية للبللورة، وأن السيمترية (التماثل) لا ترجع إلى خواص الذرات التى تتشكل البللورة منها بل إلى شبكة بللورية ميتافيزيقية غير مادية، وأن هذه الشبكة البللورية «تتجاوز المادة»، وأنها تمثل «مبدأ النظام الذى يحدد الأشكال»، وأن الشكل يوجد فى كل بللورة «كفكرة»، «كرغبة فى بلوغ الكمال». ويقولون : إن البللورة «تستغرق» المادة، وإن البللورة الكاملة هى البللورة «المثالية» بكل النقاء الممكن أن يتوفر فى الواقع، وأن تركيبها الداخلى متجانس تماما، وأنها «من الخارج شكل نقى، ومن الداخل وحدة بين أشكال متمايزة»، وأنها تحوى الذرات «كاحتمال» فحسب ولا تحويها كواقع. فهل تنطبق هذه النظرة الميتافيزيقية على الحقيقة ؟ هل حقا تخضع الطبيعة غير العضوية لمبدأ أوتوقراطى يحدد الأشكال ؟ وهل حقا يصنع الشكل البللورة ؟ أم أن الشكل البللورى تحدده ذرات المادة ذات الخواص المحددة ؟

وإننا لنتجاوز نطاق هذا الكتاب لو حاولنا أن نورد المكتشفات الحديثة التى وصل إليها علم البللورات بشىء من التفصيل. ولا بد لنا من الاكتفاء بعدد قليل من الحقائق ذات الدلالة. فأولا : لا يمكن القول بأن تركيب الذرات التى تتألف منها البللورة عديم الأهمية فى تركيب البللورة، فهو فى الواقع الذى يحدد شكلها. وقد أصبح فى وسع علماء البللورات

اليوم أن يتنبأوا بالتركيب البللورى لأى مزيج كيماوى محدد، على أساس خواص الذرات التى يتركب منها. ولنأخذ مثال الماس، هذا النظير المشع للكربون، وهو أغرب العناصر جميعا وأبرعها. سنجد أن تركيب الماسة، الذى تحيط فيه بكل ذرة من الكربون أربع ذرات أخرى بحيث تكون شكلا ذا سطوح أربعة، يتفق تماما مع تركيب الكربون الذى يتألف من أربع ألكترونات متكافئة. وقد أثبتت التجارب العلمية التى أجريت فى حالات أخرى أيضا أن التجمع الجزيئى للذرات يطابق تجمعها فى البللورات. ويمكن أن نعتبر البللورة جزيئا من ناحية المبدأ، أو بالعكس يمكن أن نعتبر الجزىء بللورة. وفوق هذا، فلا يمكن أن يقال : إن هناك شبكة فى الفراغ، محددة من قبل، هى التى تقرر لكل ذرة مكانها فى البللورة، حتى تحولها إلى «إمكانية» خالصة، أى إلى لا واقع. فعلى العكس من ذلك تصطف الذرات فى البللورة بترتيب محكم تحدده خواص الذرات ولا شىء سواها. وما يطلق عليه «شبكة فى الفراغ» إنما هو تعبير عن علاقة محددة فى الفراغ بين ذرات محددة. وكل تغيير فى المادة ينعكس على الفور فى تغيير فى تكوين الشبكة فى الفراغ.

ولا شك فى أن هذه الشبكة، أو بعبارة أدق هذا التشكيل المنظم للذرات المترابطة، لا يبقى فى حالة سكون. وهو لا يمثل «مبدأ للترتيب» ميتافيزيقيا جامدا. فالذرات التى توجد فى البللورة لا تقف ساكنة، بل تظل دائما فى حالة حركة وذبذبة. ولكل حالة من حالات الحركة درجة تناسبها من درجات الحراة. فكلما ارتفعت درجة الحرارة ازدادت الحركة وزاد

متوسط المسافة بين الذرات فى التركيب الشبكى للبلورة. وإذا تمدد التركيب الشبكى للبلورة فمعنى ذلك أن النظام البلورى بأسره يتمدد، ويظهر ذلك فى الاتجاهات المختلفة بدرجات مختلفة تتوقف على تركيب البلورة، مما يترتب عليه أن تغير البلورة شكلها . وفى لحظة معينة، عند نقطة الذوبان أو عند نقطة التحول، ينقلب الكم إلى كيف، ويتغير التركيب البلورى أو ينهار من أساسه.

فأى مبدأ للنظام الميتافيزيقى المقرر سلفا ذلك الذى يتغير مع تغير خواص المادة، ومع تغير درجة الحرارة إلخ .. والذى لا يستطيع أن يحدد الظروف بل تتحكم فيه الظروف المادية ؟

إن المادة تتحول، فى ظروف خاصة، من حالة غير مرتبة إلى حالة مرتبة، والعكس صحيح أيضا . بل وهناك أوضاع، ليست روحية بأى حال وإنما هى مادية تماما، تغير فيها الذرات حالتها وترتيبها. وتحدث هذه التغييرات، التى تمهد لها عملية تدريجية، بصورة مفاجئة : فتتحول جزيئات المادة فجأة من حالة الفوضى إلى حالة النظام. ولنتابع مثلا تبلور السوائل، فستجد أن ثمة حالة غير محددة بين السائلة والبلورية تمر بها جميع السوائل، بشرط ألا تكون أصغر جزيئات المادة فيها قد أصبحت محايدة نتيجة للمعالجة الكهربائية. وفى كحول الميثيل وبعض مشتقات البنزين الأخرى، نجد أن المجموعات المنظمة تتشكل بلا توقف وتتحطم أيضا بلا توقف : فهى عملية بلورة لا تنتج بلورات دائمة. وكذلك فى حالة الماء، نجد أن

(١) رسام فرنسى عاش فى القرن التاسع عشر ولا تكاد تختلف رسوماته عن الصور الفوتوغرافية .

انخفاض كثافته يؤدى إلى افتراض أن هناك قوى تقاوم وصول الانكماش الجزيئى إلى حده الأقصى (وهو الصفة المميزة للسوائل). وأثبتت تجارب المشاهدة بالأشعة السينية أن ثمة اتجاها فى الماء لإيجاد تكوينات رباعية السطوح للجزيئات، شبيهة بتكوينات ذرات السيليكا فى الكوارتز. ولكن عندما يتحول الماء إلى جليد، أى إلى بلورات دائمة، تجد أن ذراته تنتظم وفقا لشكل تكوينى مختلف تماما.

ومن هنا فإن البلورة ليست شيئا «نهائيا»، «تم صنعه»، وليست تجسيدا «لفكرة» جامدة للشكل، وإنما هى نتيجة عابرة للتغيرات المستمرة فى الظروف المادية. ويمكن أن نشهد بوضوح فى ثانى أوكسيد الكربون عمليات التحول من المادة غير المتبلورة إلى المادة المتبلورة، والعكس أيضا. فهذا الغاز يتبلور فى درجة حرارة منخفضة. غير أن الجزيئات التى تشكل الشبكة البلورية تبقى فى حالة حركة دائرية حتى وهى فى درجة حرارة منخفضة، أى يمكن أن يقال : إنها تبقى مهيأة للتخلى عن حالة النظام التى تجد نفسها فيها. وفى حالة وجود مزيج مؤلف من الكربون وأربع ذرات من الأيدروجين، تتخذ ذرات الأيدروجين أوضاعا معينة فى درجات الحرارة التى تقل عن ١٨° مئوية (٤ , ٦٤° فهرنهايت) ولكنها تستمر فى الذبذبة بلا توقف. فإذا تجاوزت درجة الحرارة ٨ , ٢٢° مئوية (٧٣° فهرنهايت) أسرعت ذرات الأيدروجين فى حركتها الدائرية، مؤدية بذلك إلى اضطراب متزايد فى نظام الشبكة البلورية، ينتهى آخر الأمر بانهياره.

فما هى إذن خاصية الذرات التى تتيح لها اتخاذ أوضاع منظمة فى بعض

الظروف ؟ إن لكل ذرة فى البللورة مجالا للحركة، هو ما يمكن أن يسمى مجالها الحيوى. وهذا المجال ليس ثابتا فى كل الظروف أى أنه ليس مبدأ ميتافيزيقيا للنظام، بل هو يتغير بتغير الظروف، ويخضع لقانون الديالكتيك القائل بالتفاعل المتبادل. ويكون للشحنة الكهربائية للذرة أثرها الكبير، كما أن مجال الحركة يزداد بنسبة ازدياد ما يسمى معامل التنسيق co-ordination co-efficient . فهذا المعامل يعبر عن عدد الذرات المجاورة أو الأيونات المجاورة والتى تقع على مسافة متساوية من الذرة. ويمكن أن يتراوح هذا العدد بين ١ و ١٢، إذ لا نعرف حالة تحيط فيها بالذرة أكثر من ١٢ ذرة مجاورة، وبذا فإن معامل ١٢ يعبر عن أعلى «كثافة ذرية» وهى الكثافة التى نجدها فى العناصر المعدنية. وكلما ارتفع المعامل اتسع مجال الحركة للذرة، أى بعبارة أخرى : كلما زاد عدد الذرات المجاورة زادت الطاقة اللازمة لأبعاد تلك الذرات. ولمعامل التنسيق أثر حاسم على التركيب البللورى. وبذا نجد أن البللورة لا تتكون من شبكة بللورية غير متجسدة، وهى فى الوقت نفسه خالقة الشكل، إنما تتكون نتيجة لخواص ذراتها وتفاعلاتها. فالذرات والأيونات بما تتطلبه من مساحات فى الفراغ تشكل الشبكة البللورية. إن المادة تنشىء الشبكة البللورية، وبالتالى فهى تنشىء البللورة ذاتها.

ولكن ماذا نقول عن التماثل (السيمترية) فى البللورات، وهل هناك تفسير له غير تلك «الإرادة الغامضة التى تنزع لتحقيق الشكل»، وذلك المبدأ الميتافيزيقى الذى ينزع للنظام ؟ من سوء حظ دعاة الميتافيزيقا أن

التماثل أيضا ليس من نتاج شبكة بللورية، بل هو يتوقف على خواص المادة المعنية. ولسنا فى حاجة إلى الحديث عن كافة أشكال التماثل التى يمكن مشاهدتها فى عالم البللورات، ويكفى أن نشير إلى أن كل مادة تتبلور فى إطار مجموعة متماثلة خاصة، وهناك ٣٢ نوعا منها على سبيل الحصر، مما يوحى بأن شكل التماثل الخاص الذى تتخذه البللورة يرتبط أوثق الارتباط بتركيبها الذرى. ويمكن أن يقال : إنه حتى مع وجود هذا الارتباط، فإن مجرد وجود تلك الأشكال الثابتة من التماثل فى عالم البللورات يؤيد الرأى القائل بأننا نواجه هنا «تجسيدا للرياضيات»، نواجه قانونا غير مادى للشكل. غير أنه من الحقائق المقررة أن ثمة نسبة عددية ثابتة تحكم عالم البللورات، وأن الذرات من نفس النوع توجد دائما على نفس الأبعاد، وأن أشكال التماثل يمكن أن يعبر عنها بصيغ عددية بسيطة. وإذا وجد بعض الأشخاص فى ذلك شيئا غامضا، أو وجدوا فيه مبررا للإيمان بغائية الأشياء، وسيرها نحو هدف، أو رأوا فيه ميولا فنية للطبيعة أو لما فوق الطبيعة، فما عليهم إلا أن يحاولوا تصور عالم لا تقوم فيه قوانين ثابتة أو نظم محددة للتفاعل، وسوف يجدون أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون له وجود إلا فى خيالاتهم. فكل وجود إنما هو بطبيعته وجود محدد، أى أنه منظومة من التفاعلات المحددة. والسبب الوحيد لوجود ترتيب بعينه للذرات هو أن كل ذرة تتطلب قدرا معينا من الفراغ، أى أن لها مجالا معينا للحركة، وهو يتوقف على مقدار ما تملك من طاقة.

•

إن وجود ترتيب معين للذرات يعنى أنها تشكل مجموعات على أبعاد

محددة، وفى ظل توازن محدد من الجذب والطرد، وأن هذه الأبعاد لها الطبيعة الرياضية للكميات المتجهة vectors ويمكن بالتالى التعبير عنها بأعداد طبيعية. إن الطبيعة لا تخضع للقوانين الرياضية للكميات المتجهة، بل بالعكس فالكميات المتجهة هى تعبير عن علاقات طبيعية. وما نسميه تماثلا هو بالتحديد سلسلة من المسافات المنتظمة، أى من العلاقات المحددة بين ذرات محددة. وهذه الأشكال المتماثلة (السيمترية) تنطبق على البللورات، لا لأن ذلك ما تفرضه الرياضيات، بل لأن من الخواص الطبيعية للذرات أن تشكل مجموعات على أبعاد معينة فى ظروف معينة. وقبل أن تتمكن الرياضيات من حساب كافة أشكال التماثل الممكنة، كانت الطبيعة التى أنتجت تلك الأشكال المتماثلة من خواص الذرات موجودة. فالطبيعة هى التى تحتل المكانة الأولى وليست الرياضيات.

الزخارف:

إن الزخارف فى الفن أشبه بالبللورات فى الطبيعة. فهى شكل فنى لا تستخدم فيه غير الكميات المتجهة والمسافات المحددة. وكان المصريون أول من طور الفن الزخرفى، وكانوا فى الوقت نفسه على درجة عالية من الأصالة والقدرة الإبداعية فى مجال الرياضيات. ويبلغ فنهم الزخرفى المبكر حدا من الكمال جعل لكل أشكال الزخرفة التالية جذورا يمكن الرجوع بها إلى مصر القديمة. ويؤكد سير فلندرز بيترى عالم المصريات البريطانى أنه من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، أن نجد نمطا زخرفيا نشأ بصورة مستقلة، ولا يمكن إرجاعه فى آخر الأمر إلى الأشكال المصرية الأساسية.

ومن الجلى أن مثل هذا الفن الزخرفى إنما هو نوع من الرياضيات الشكلية. وقد ظهر قبل أن يعرف الإنسان العدد، تماما كما عرف الإنسان الحساب قبل أن يعرف الكتابة، ويمكن أن نقول: إنه كان تجسيدا للحساب فى الفن. وقد اهتمت الرياضيات الحديثة، رياضيات المجموعات، بالفن الزخرفى كما اهتمت بالبللورات، وأحصت جميع أشكال التماثل التى يمكن لكل منها أن يتخذها، ووجدتها متكافئة العدد. وليس فى ذلك ما يثير الدهشة، لكن ما يثير الدهشة حقا أن الانسان، دون أن يعرف قوانين عالم البللورات، كشف كافة أشكال التماثل الموجودة فى الطبيعة واستخدمها فى الفن الزخرفى. وإذا نحن التقطنا صورا فوتوغرافية للشبكات البللورية وأضفنا بعضها إلى بعض على مسطح مستو لحصلنا على أنماط زخرفية رائعة الجمال كتلك التى نعرفها فى الفن المصرى. وينشأ الانتظام الذى تتصف به البللورات والزخارف نتيجة للمسافات المتجهة. والمسافات المتجهة فى الطبيعة هى تعبير عن العلاقات الطبيعية بين الذرات، فما الذى دفع الكائنات البشرية إلى استخدام المسافات المتجهة فى الفن الزخرفى؟ لا شك أن هذا الدافع جاء نتيجة لمسح الأراضى، ذلك العمل الذى يعد الأب الشرعى للهندسة، كما لا بد أنه تأثر بالمتعة التى يحدثها الترتيب والنظام فى الكائنات البشرية.

غير أن ثمة أسبابا أعمق تفسر هذه المتعة، وذلك الإحساس بأن الأشياء المرتبة «جميلة». وقد تحدثت من قبل عن الإيقاع، وتكرار «القرار» الصوتى، وكيف ساعد فى الحياة وفى العمل فى التاريخ المبكر للإنسان،

وحاولت أن أشرح السبب فى ذلك. وأود الآن أن أناقش ما إذا كان العقل الإنسانى، الذى يعكس «الترتيب» الموجود فى المجتمع الإنسانى، لا يعكس أيضا «الترتيب» الموجود فى الطبيعة: إن البلورات، وكذلك الزخارف، تبدو لنا «جميلة» وكلما زادت السيمترية فيها زاد جمالها فى أعيننا. وهذه الزيادة فى الجمال، التى تتناسب مع زيادة التماثل، تتفق مع الاتجاه الطبيعى للبلورات لبلوغ أعلى درجة من التماثل.

وقد فسر دعاة الميتافيزيقا هذا الاتجاه بأنه «سعى للصعود» و «نزوع نحو الشكل». بيد أن ما نجده فى البلورات حقا (بل ونجده أيضا فى الذرات والجزيئات وفى المادة بمختلف أشكالها) ليس «سعيا» مثاليا ولا «نزوعا» غامضا، بل اتجاها نحو تحقيق الحد الأقصى من التوازن والمحافظة على الطاقة. فكلما ازدادت البلورة سيمترية زادت طاقتها تماسكا وزاد توازنها رسوخا، أى زاد تركيبها ثباتا. وبذا فإن ما ندعوه سيمترية لا يعدو أن يكون تعبيرا عن حالة من حالات الطاقة يزيد استقرارا أو يقل. وأكثر الذرات استقرارا هى ذرات الغازات النفيسة (مثل الهليوم والأرجون). وهذه الذرات بالذات هى التى يتوفر فى تركيبها أكبر قدر من السيمترية. وكذلك نجد فى عالم البلورات أن أكثر التركيبات استقرارا هى تلك التى يتوفر فيها أكبر قدر من السيمترية، وهى بالتحديد الشكل المكعب والسداسى الأضلاع.

وليس ثمة ما يدعى «نزوع نحو الشكل». وإلا لكان فى وسعنا أيضا أن نتحدث، وبنفس القدر من الصواب، عن «نزوع نحو انعدام الشكل» أو

«نزوع نحو الفوضى». وكلا الزعمين مضلل، فلا يجوز أن نسىء استخدام الكلمات.

وقد قال جوته يوما:

«إن فكرة التحول فكرة جديرة بكل احترام، ولكنها أيضا فكرة خطرة. فهى تؤدى إلى إضاعة الشكل، وإهدار المعرفة. وهى أشبه بقوة الطرد المركزية، وكانت كفيلة بأن تبلغ حدودا لا نهائية ما لم يكن لدينا نقيضها أيضا، وأعنى به الاتجاه إلى التخصيص والتحديد، والقدرة العنيدة لكل ما أصبح واقعا فى يوم من الأيام على التشبث بالبقاء، وذلك الميل إلى التجمع والوحدة، وهو ميل لا يمكن لعامل خارجى أن يؤثر فيه تأثيرا جوهريا».

وبذلك يعبر جوته، بأسلوب يجمع بين الشعر والفلسفة، عن الاتجاهين الرئيسيين المتناقضين فى الطبيعة وفى الواقع. فما يسميه جوته قوة الطرد المركزية ويسميه هيجل «التنافر» إنما هو اتجاه جزيئات المادة إلى الابتعاد متجهة إلى اللانهائية بسرعة ثابتة، الاتجاه إلى التبخر والانحلال. ولكن يقابل ذلك اتجاه آخر نحو الوحدة والتماسك، وهو ما يطلق عليه هيجل «التجاذب» أى الاتجاه إلى الترابط والاتحاد وتشكيل مجموعات وتجميع الطاقات. ونحن نجد الاتجاهين معا فى كافة صور المادة المنظمة المرتبة: الاتجاه المحافظ، اتجاه «التشبث بالبقاء»، والتمسك بأحد أشكال التنظيم بمجرد بلوغه، اتجاه القصور الذاتى؛ والاتجاه الثورى، اتجاه الحركة الدائمة، وعدم القدرة على التوقف فى سكون، وتغير الحالة المستمر. ويغير

الصراع المتصل بين هذين الاتجاهين، وبغير التغلب المستمر على هذا الصراع عن طريق حالات التوازن النسبى التى تبلغها المادة والطاقة - لا يمكن أن يكون هناك واقع، لأن الواقع لا يعدو أن يكون حالة توتر مؤقت بين الوجود والعدم، يكون فيها الوجود والعدم غير واقعيين على السواء، ولا يكون واقعيا غير تفاعلهما المستمر، غير صيرورتهما.

إن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تظهر واضحة فى البللورات، أى فى تركيب المادة الجامدة المنظمة. وما نسميه شكلا إنما هو تجميع للمادة بصورة معينة، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها. إنه التعبير عن الاتجاه المتشبث بالبقاء والمحافظ، هو الاستقرار المؤقت للظروف المادية. غير أن المضمون يتغير بلا انقطاع، بهدوء وبطء أحيانا، وبقوة وعنف أحيانا أخرى. وهو يصطدم بالشكل، فيفجره ويخلق أشكالا جديدة يجد المضمون الجديد فيها، لفترة من الزمن، مجالا للاستقرار مرة أخرى.

إن الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التى يمكن بلوغها فى وقت معين. والصفة المميزة للمضمون هى الحركة والتغير. ولذا يمكن أن نقول - وإن كان فى هذا القول مبالغة فى التبسيط - إن الشكل محافظ وإن المضمون ثورى.

الكائنات الحية :

ليس من الصعب أن ندرك الاتجاهات الأساسية للطبيعة عندما نبحثها

فى العلاقات البسيطة نسبيا للمادة غير العضوية، لكن تلك الاتجاهات تصبح أكثر تعقيدا عندما تغدو المادة أكثر تعقيدا. ونحن نجد فى العالم العضوى أن الوراثة تمثل الاتجاه المحافظ، وأن التنوع يمثل الاتجاه الثورى. أما فى المجتمع الإنسانى، الذى ارتفع فوق الطبيعة ووضع لنفسه قوانينه الخاصة، فإننا نجد الاتجاه المحافظ ممثلا فى علاقات الإنتاج، أى فى الأشكال التى يتخذها الإنتاج، والاتجاه الثورى فى القوى المنتجة، أى فى المضمون الاقتصادى للتطور المندفع إلى الأمام فى كافة الصور التى يتخذها المجتمع. ونجد فى كل مكان، ودائما، أن الشكل أو الترتيب أو التنظيم الذى تحقق بالفعل يقاوم الجديد. ونجد فى كل مكان أن المضمون الجديد يحطم حدود الأشكال القديمة ويخلق أشكالا جديدة.

إن الكائنات الحية تستجيب لظروف العالم الخارجى بوسائل متعددة. وتلك الاستجابة هى الاستفادة بالظروف الخارجية وتحويلها إلى ظروف داخلية، هى ذلك الاحتواء والهضم للعالم الخارجى (مما لا يتمثل فى الغذاء وحده بل وفى مجموعة كاملة من العلاقات)، وهى سمة رئيسية من سمات المادة الحية. ففى جذور النبات مثلا نجد أن قوة الجاذبية تحولت من ظرف خارجى إلى ظرف داخلى. فجذر النبات، مثل أى كتلة، يخضع لقانون الجاذبية، ولذا فإنه «يسقط» فى اتجاه مركز الأرض، لكنه لا يكتفى بمجرد «السقوط»، بل إنه ينمو فى اتجاه مركز الأرض بقوة تبلغ أضعاف قوة الجاذبية. فالجاذبية هنا أصبحت «حافزا» أدى إلى نشوء سلسلة من

العمليات والتفاعلات الداخلية. وبهذا يصبح أثر الجاذبية المباشر أثرا غير مباشر.

إن تركيب نبات من النباتات إنما هو المجموع الكلى لسلسلة من التغييرات فى الشكل. ويحدث كل تغيير منها عن طريق عملية نمو غير منتظم، غالبا ما تكون ضئيلة وغير ملحوظة. فقد تتمثل فى نشوء حاجز من الخلايا فى أحد المواضع، أو فى نمو أحد جوانب العضو نموا أكبر من الجانب الآخر .. إلخ.. ويمكن تشجيع هذه العمليات أو عرقلتها حسب الإرادة بتغيير الظروف. وذلك عن طريق التعريض للأشعة أو استخدام غذاء خاص، مما يؤثر تأثيرا ملحوظا فى شكل النبات. ولنتأمل هذا المثال الذى يبين مدى تأثير ظروف التمثيل الغذائى فى تشكيل الكائنات الحيوانية فضلا عن الكائنات النباتية، فقد أثبت «هارتمان» بالتجربة العلمية أن جميع الأفراد الصغيرة من الدودة البحرية المعروفة باسم ophryotrocha puerilis تكون كلها من الذكور، فإذا نمت أجسادها بحيث أصبحت تتألف من ١٥ أو ٢٠ فقرة فإنها تتحول إلى إناث، ويتغير شكلها تغيرا ملحوظا. فإذا منع عنها الغذاء فإن جميع الذكور تبقى ذكورا ولا تتحول، بل إن الديدان التى تكون قد تحولت إلى إناث تنكمش مرة أخرى وتعود ذكورا كما كانت. وأمكن الوصول إلى نفس النتيجة بزيادة نسبة أيونات البوتاسيوم فى السائل المستخدم للتغذية، ومن هنا نرى، فى هذه الحالة بالذات، أن ظروف التمثيل الغذائى لا تحدد شكل الكائن البيولوجى فحسب، بل وتحدد جنسه أيضا.

ويقابل تلك القدرة غير المألوفة على التغيير والتكيف اتجاه محافظ يعمل على التمسك بالشكل الموجود. فإذا كان أحد الكائنات البيولوجية قد كيف نفسه وفقا لظروف مستقرة نسبيا ووصل إلى شكل من أشكال التوازن النسبى مع العالم الخارجى، فإن هذا الشكل يحفظ فى نواة كل خلية وينتقل بالوراثة من جيل إلى جيل. وما كان يمكن لكائن بيولوجى أن يوجد بغير هذا الاستقرار النسبى فى الشكل. وليس لذلك أدنى علاقة بالسعى نحو غاية محددة، وإنما يعنى أن الكائن الحى الذى لا يستطيع أن يقاوم العالم المحيط به سوف يختفى بعد فترة قصيرة من الزمن، تماما كما يتحلل كثير من المركبات الكيماوية بمجرد تكوينها، ولا يكتب البقاء إلا لتلك الكائنات القادرة على الاستمرار فى الحياة، أى القادرة على التكيف والمقاومة فى الوقت نفسه. وتظهر فى نواة الخلية - التى يحفظ فيها تركيب الكائن الحى، وكل نظام تفاعلاته، و «شكله» - تظهر قدرة ملحوظة على المقاومة، وعلى «التشبث بالبقاء» وكافة الاتجاهات المحافظة إزاء العالم الخارجى. ورغم ذلك فإن «عنصر الوراثة» هذا لا يرفض التغيير، ولا هو محصن ضد كل أشكال التفاعل مع العالم الخارجى... وإلا لقلنا أيضا إن الشبكة البللورية قادرة على أن «تتجاوز المادة» وتتخطاها، وإنها تمثل «مبدأ ميتافيزيقيا للتنظيم والترتيب».

وليس «الشكل» الذى تتخذه الكائنات الحية ثابتا. فإذا نحن أعطينا أحد النباتات «مضمونا» جديدا (بتغيير غذائه بأوسع معانى الكلمة، أو بالتهجين أو التطعيم، وهى جميعا وسائل لا تعدو أن تكون إيجاد نوع جديد

من التمثيل الغذائى بفرض ظروف خارجية جديدة بطريقة مركزة) فإن شكله سوف يتغير أيضا. وإذا كان الاتجاه للعودة إلى الشكل القديم يبقى قويا، فإن الأشكال الجديدة أيضا تبقى مستقرة رغم ذلك، بل إن الصفات المكتسبة يمكن أن تورث فى بعض الظروف. ونلمس هنا صدق كلمات جوته فى إعلاء شأن الطبيعة إذ يقول : «إنها تتغير على الدوام، وليس فيها ما يبقى كما هو لحظة عابرة. فهى لا تميل إلى السكون، وهى تلعن كل شىء ثابت...» والشكل الذى يبقى ثابتا فى حالة الاستقرار النسبى، يكون دائما معرضا للدمار نتيجة لحركة المضمون الجديد وتغييراته.

المجتمع :

إن قضية الشكل والمضمون فى الواقع الاجتماعى، وإن كانت تظهر فى مستوى آخر وفى ظروف أكثر تعقيدا مما تبدو فى الطبيعة العضوية وغير العضوية، إلا أنها فى جوهرها هى نفس القضية. ومضمون المجتمع هو إنتاج الحياة وإعادة إنتاجها، إبتداء من الحقيقة البسيطة القائلة بأن الكائنات البشرية ينبغى أن تأكل وتشرب وأن تسكن وتلبس، وإنتهاء بذلك العدد الهائل من الآلات والمعدات والقوى الإنتاجية الحديثة. إنه التكيف لملاءمة العالم الخارجى من أجل إشباع الاحتياجات المادية والروحية النامية للنوع البشرى. وتتنوع الأشكال التى تتخذها هذه العملية - أشكال التنظيم الاجتماعى، والمؤسسات الاجتماعية، والقوانين، والآراء، والمعتقدات - تتنوع فيما بينها تنوعاً كبيراً. وهى تتلاءم لفترة من الزمن مع حالة قوى

الإنتاج، ثم تتناقض معها، فتصبح جامدة ومعوقة، ويكون لا بد من تجديدها المرة تلو الأخرى.

وقد كتب كارل ماركس فى مقدمته لكتاب «نقد الاقتصاد السياسى» يقول :

«إن قوى الإنتاج المادية فى المجتمع تتناقض فى مرحلة من مراحل تطورها مع علاقات الإنتاج القائمة، أو مع علاقات الملكية التى كانت تعمل فى ظلها من قبل (وما علاقات الملكية إلا التعبير القانونى عن علاقات الإنتاج). إن هذه العلاقات تتحول من أشكال تساعد على تنمية قوى الإنتاج إلى قيود تعرقل تطورها. وعند ذلك تبدأ فترة الثورات الاجتماعية».

وقد نبه كل من ماركس وإنجلز إلى خطر النظرة الجامدة والتبسيطات الميكانيكية لوجهة نظرهما الأساسية. فكتب إنجلز فى رسالة وجهها إلى جوزيف بلوخ يقول :

« ترى النظرة المادية للتاريخ أن إنتاج الحياة الواقعية وإعادة إنتاجها هو فى آخر الأمر العامل الحاسم فى التاريخ. ولم يقل ماركس شيئا أكثر من ذلك. فإذا حرف بعض الأشخاص هذا المعنى إلى الزعم بأن العامل الاقتصادى هو العامل الحاسم الوحيد، فإنه يحرف وجهة نظرنا ويجعل كلامنا سخيفا ومجرداً وخاليا من المعنى. إن الوضع الاقتصادى هو الأساس، ولكن كافة عوامل البنية الفوقية - من الأشكال السياسية

للصراع الطبقى ونتائج هذا الصراع والدساتير التى تسير عليها الطبقة المنتصرة بعد كسب المعركة، وأشكال القانون، بل وانعكاسات كل هذه المعارك فى عقول الناس، وفى النظريات السياسية والقانونية والفلسفية وفى المعتقدات الدينية فى أشكالها المبكرة أو أشكالها التالية التى تكون أكثر تطورا وجودا - هذه العوامل جميعاً تؤثر أيضاً فى مسار الصراعات التاريخية، وتلعب فى كثير من الأحيان الدور الرئيسى فى تحديد شكلها».

ويقول مرة أخرى فى رسالة إلى ستار كنبرج :

« إن التطورات السياسية والقانونية والفلسفية والدينية والأدبية والفنية وغيرها - تقوم كلها على أساس من التطورات الاقتصادية. غير أنها جميعا تؤثر أيضا إحداها فى الأخرى، كما تؤثر فى الأساس الاقتصادى. وليس الوضع الاقتصادى هو العنصر الفعال الوحيد فى حين تلتزم العناصر الأخرى بموقف سلبى، بل هناك بالأحرى تأثير متبادل، على أساس من الضرورة الاقتصادية التى يتبين دائما أنها العنصر الحاسم فى آخر الأمر».

والتفاعلات التى تجرى فى داخل المجتمع أعقد مما يجرى فى الطبيعة العضوية وغير العضوية بما لا يقاس. وإنها لتكون حماقة أن نحاول العثور على الظروف التى تحكم عالم البللورات، متكررة فى عالم البشر. غير أننا نجد من ناحية المبدأ أن قوانين الجدل - المتصلة بالتناقض بين الطابع المحافظ للشكل والطابع الثورى للمضمون - تنطبق أيضا على المجتمع الإنسانى، وأن حالات جديدة من التوازن النسبى المستقر تظهر المرة بعد المرة عندما تكون علاقات الإنتاج متوافقة مع قوى الإنتاج.

إن المضمون الرئيسى للمجتمع (أى قوى الإنتاج، وهى الكائنات البشرية بما تملكه من معدات، وبمعرفتها المتزايدة بالإنتاج، وكذلك ومطالبها المادية والروحية) يتغير ويتطور باستمرار. وتميل أشكال المجتمع إلى البقاء مستقرة، وإلى الانتقال من جيل إلى جيل كتراث مصون. ونجد دائما أن الطبقات الحاكمة، بجهازها السياسى والأيديولوجى، هى التى تتشبث بالأشكال التقليدية، وتبذل جهودا كبيرة لتضفى عليها طابع الأشياء الخالدة التى لا تتغير. ونجد دائما أن قوى الإنتاج الجديدة تثور على علاقات الإنتاج البالية من خلال الطبقات المضطهدة. ولا ترى هذه الطبقات فى الأشكال التقليدية شيئا مقدسا أو متفوقا، بل ترى فيها مجرد عائق يقف فى طريق التقدم البشرى. ولا شك فى أنه ليس من اليسير على الطبقات المضطهدة نفسها أن تنجو من نفوذ الأشكال التقليدية وسلطانها، فهذه الأشكال تؤثر فى وعى كافة أعضاء المجتمع على السواء. وتشكيل الوعى الطبقى - السياسى والاقتصادى - المناقض للآراء والمعتقدات السائدة، يعد من الأمور البالغة الصعوبة.

وتسعى كل طبقة حاكمة تشعر بالخطر يهددها إلى إخفاء «مضمون» سيطرتها الطبقية، وإلى تصوير كفاحها للدفاع عن «الشكل» الاجتماعى الذى انتهى أوانه على أنه دفاع عن شىء «خالد» لا يجوز مناقشته، وتزعم أنه جزء من القيم الإنسانية كافة. وهكذا نجد أن المدافعين عن العالم البورجوازى لا يتحدثون الآن عن مضمونه الرأسمالى، بل عن شكله الديمقراطى، وإن كان هذا الشكل قد تداعى فى مختلف جوانبه. إنهم

يحاولون صرف الأنظار عن الصراع التاريخي بين الرأسمالية والاشتراكية بتحويله في أذهان الناس إلى صراع بين «الديمقراطية» و«الديكتاتورية». ويساعدهم في ذلك أن الأشكال الاجتماعية تؤثر بالفعل على مضمون المجتمع وعلى حياة أعضائه. ورغم أن الطابع الشكلي للديمقراطية البورجوازية لا يخفى على أحد، فإن الناس الذين عانوا الأمرين تحت حكم الفاشية وجدوا أن الديمقراطية الشكلية نفسها، ولو كانت مجرد واجهة للنظام القانوني والسياسي، مسألة هامة إلى حد أن فقدانها يعني فقدان المضمون الحقيقي. كما أن الصعوبة التي يواجهها إيجاد الأشكال الجديدة المتفقة مع المضمون الاجتماعي الذي تحقق بانتصار الطبقة العاملة - أي إيجاد ديمقراطية جديدة لا تكون شكلية بل حقيقية واشتراكية - يجعل من اليسير على المدافعين عن الرأسمالية أن يصوروا تشبثهم بالمضمون الاجتماعي القديم على أنه كفاح للمحافظة على شكل مقدس للحياة، شكل يمجدونه على أنه المضمون الوحيد للحياة الجديرة بالإنسان. وإني إذ أشير إلى هذا إنما أريد أن أؤكد مدى التعقيد في التفاعل بين الأساس والبنية الفوقية - بين المضمون الاجتماعي والأشكال الاجتماعية - كما أود أن أذكر القارئ بالسيطرة المؤقتة التي يمكن للأشكال التقليدية أن تؤثر بها في عقول أعداد لا تحصى من الكائنات البشرية.

إن الطبقة الحاكمة تلجأ في عملها للدفاع عن المضمون الاجتماعي القديم إلى اتخاذ إجراءات لحماية الأشكال القديمة، وإن كانت دائما على استعداد للتخلي عن تلك الأشكال في اللحظة الحاسمة، وتضع مكانها

الديكتاتورية السافرة. وهي تسعى في الوقت نفسه لنشر الشكوك حول الأشكال الجديدة - التي قد تكون لم تبلغ مرحلة النضج بعد - وبذلك تدين المضمون الاجتماعي الجديد. وإن تمجيد أو تبرير المضمون الاجتماعي القديم للرأسمالية بكل ما يصحبها من كوارث ليزداد صعوبة باستمرار. ولذا يلجأ أنصار الرأسمالية اليوم إلى «الاكتفاء» بالدفاع عن أشكال التعبير الاجتماعي والسياسي في ظلها. وقد امتد هذا الاتجاه لتجاهل المضمون، وذلك الاهتمام بالشكل وتصويره على أنه الأمر الجوهري، بل وعلى أنه الأمر الوحيد الجدير بالاهتمام، فأثر في جانب كبير من المثقفين الذين يعانون القلق في العالم الرأسمالي، مما أدى إلى نشوء ظاهرة «الشكلية» في مجال الفن. فالمسألة هنا ليست في واقعها مسألة وسيلة من وسائل التعبير الفني (فليس ثمة اعتراض على تجربة وسائل فنية جديدة) ولكنها مسألة أعمق وأكثر عمومية، هي مسألة «الشكلية» كظاهرة مميزة لشكل اجتماعي لم يعد يساير الزمن، مميزة لكون إحدى الطبقات الحاكمة قد تجاوزت زمانها.

الموضوع والمضمون والمعنى :

حاولت أن أبين كيف أن مسألة المضمون والشكل ليست مقصورة على الفنون وحدها، وكيف أن الفكرة القائلة بأن الشكل هو الجوهري وأن المضمون ثانوي هي رد الفعل المألوف من جانب كل طبقة حاكمة عندما تشعر أن مكانتها مزعزعة. ولننتقل الآن، داخل هذا الإطار العام، لدراسة

مسألة المضمون والشكل كما تظهر في الفنون بخاصة، مدخلين في اعتبارنا أن للفنون قوانينها وقضاياها الخاصة بها والتي تحكمها عوامل اجتماعية.

ولنناقش أولا مفهوم المضمون في الأدب والفن. فهل يشوب هذا التعبير شيء من الغموض؟ هل يقصد به فكرة العمل الفني أو موضوعه؟ أم يقصد به معناه ورسالته؟ (ولكن ربما كان تعبير «رسالة» يوحي بأن في الأمر شيئا من الدعاية، وينبغي أن نكتفي بالحديث عن «معنى» العمل الفني، ذلك المعنى الذي لا يظهر في تفاصيل العمل بل يظهر في مجموعه). وإذا كان الموضوع والمعنى يقدمان دائما مترابطين، إلا أنهما مع ذلك لا يعبران عن شيء واحد إذ يمكن أن يعالج ويفسر اثنان من الفنانين أو الكتاب موضوعا واحدا تفسيرين مختلفين إلى حد يجعل عمل كل منهما مختلفا تماما عن عمل الآخر. ولا شك في أن لاختيار الموضوع أهميته الكبرى، ونحن نستطيع أن نحدد عن طريق هذا الاختيار - بالإضافة إلى أشياء أخرى - موقف الفنان أو الكاتب. فقد كان جوته يعرف جيدا ماذا يفعل عندما اختار موضوع «فاوست» ثم موضوع «جوتس». فهما موضوعان متصلان اتصالا مباشرا بفترة حاسمة في تاريخ ألمانيا، الفترة التي كانت ألمانيا تنسلخ فيها عن القرون الوسطى. غير أن الموضوعين ذاتهما يمكن أن يكون لهما مضمون يختلف عن ذلك اختلافا تاما. (ويكفي أن نذكر معالجة «فاوست» لدى كل من مارلو، ولسنج، وليناو، جراب، وتوماس مان، وهانز إيزلر). فالموضوع وحده لا يحدد شكلا خاصا، لكن

المضمون والشكل، أو المعنى والشكل، يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي.

وإن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل أيضا كيف يقدمه، في أي سياق، وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي. وموضوع مثل «الصياد» يمكن أن يعالج كأنشودة شجية، أو كلوحة مائية تقليدية، أو كجهد إنساني مرهق، أو كانتصار للإنسان على الطبيعة: فكل شيء موقفه على وجهة نظر الفنان، وماذا إذا كان يتحدث باسم الطبقة الحاكمة ومعتذرا عنها، أو كسائح عاطفي يقضي يوم العطلة، أو كفلاح متذمر، أو كثوري اشتراكي.

كيف يتغير معنى الموضوع :

في فنون مصر القديمة، نجد أن من الموضوعات التي تتكرر كثيرا موضوع الناس أثناء تأدية أعمالهم. فالرسوم التي تغطي الجدران تمثل الفلاحين وهم يزرعون ويحصدون. وتقدم صور الفلاحين الكادحين عادة من وجهة نظر سادتهم، فعين السيد تستقر راضية على جموع الرجال الذين يعملون لصالحه. ولم يكن الفلاح سيدا لنشاطه بل موضوعا للناظر إليه الذي يعرف أن المحصول عائد إلى مخازنه. وهذا الأسلوب في النظر هو الذي خلق تلك «الموضوعية» الظاهرة في الفن المصري. فالطبقة السائدة تعتقد دائما أن أسلوبها في النظر إلى الأشياء أسلوب «موضوعي»، بمعنى أنه يتفق مع طبائع الأشياء. فالحاكم لا يرى أن ثمة شيئا اسمه الفلاح الفرد وأن له مطالب فردية، وإنما يرى فلاحين كوحدات اجتماعية، لها وظيفة ولكن ليس لها حق التعبير عن نفسها، شأنها في ذلك شأن الماشية أو المحراث. ولم يكن في تلك الرسوم المصرية أي احتقار للعمل (وهو الاحتقار الذي ظهر لدى الإغريق فيما بعد). ولكننا نجد اعتقاداً راسخاً بأن لكل إنسان مكانه المحدد من قبل، ووظيفته المقررة في الحياة، ونجد إيمانا قويا «بالهارمونية المستقرة» للمجتمع المنظم على أساس الطوائف والمراتب. إن العالم قائم على هذا الأساس، وها هو جميل كما ترى. ومع تطور الأسلوب ظهر عنصر جديد (أو لعله عنصر موغل في القدم كبتته الطبقة السائدة مؤقتا) هو نوع من «الطبيعية» تهز التصوير «الموضوعي» الخالي من التعبير. فنجد العمال، في الرسوم وفي النقوش الغائرة، بدأوا

يكتسبون ملامح المعاناة الفردية والإرهاق الفردي. لقد بدأت الشكوك الاجتماعية في الظهور، وبدأ الأسلوب التقليدي الراسخ في التراجع أمام أسلوب ناقد. وها هي إحدى أوراق البردي تقول :

«دعني أحدثك عن البناء وما يقاسي من الآلام. إنه يتعرض لكافة تقلبات الجو عندما يبني، ويكون جسده عاريا حتى وسطه. إنه يسبب لذراعيه الإنهاك لكيْ يملأ بطنه. وما يأكله هو خبز أصابعه لأنه لا يملك مصدرا للخبز غير يديه. إنه يشعر بتعب مرهق لأن هناك دائما كتلة من الحجر لا بد أن تنقل إلى هذا المبنى أو ذاك، كتلة يصل طولها إلى ستة أذرع أو عشرة. هناك دائما كتلة من الحجر لا بد من جرها من مكان إلى آخر، في هذا الشهر أو في الشهر الذي يليه، أو ينبغي حملها إلى قمة السقالة حيث ستوضع حزمة أزهار اللوتس عندما ينتهي البناء. وهو عندما يفرغ من العمل يذهب إلى بيته إذا كان لديه الخبز، وهناك يجد أن أطفاله تعرضوا للضرب المبرح في أثناء غيابه».

وقد امتدت أطراف من هذا السخط والنقد الاجتماعي إلى الفنون البصرية في مصر، وعبر عنها في شكل واقعي باهر. وإنه لمن أمجاد الفن المصري الخالدة أنه لم يكتف بصنع آثار باقية للطبقة الحاكمة بل أدخل بين موضوعاته أولئك الذين يعملون، أولئك الضعفاء والودعاء، وأنه أجاب على «أسئلة عامل يقرأ» التي وجهها برتولد بريخت قبل أن يكتبها بريخت بآلاف السنين :

من الذي بنى طيبة ذات البوابات السبع ؟

إن كتب التاريخ تذكر أسماء الملوك

فهل حمل الملوك قطع الأحجار على أكتافهم ؟

إن موضوع العمل من الموضوعات التى تتردد كثيرا فى الفن المصرى، ولكن مضمون هذا الموضوع المتكرر ومعناه يختلفان من «الموضوعية» التقليدية إلى التعبير الذاتى (وكذلك نجد أن الأسلوب أو الطريقة تغيرت أيضا من الجدية المترمتة إلى الواقعية المنطلقة).

ولم يكن موضوع العمل من الموضوعات التى تراها فنون العصور الكلاسيكية القديمة جديرة بالاهتمام. لكنه عاد، وخاصة العمل الزراعى بمختلف جوانبه، إلى التسلل إلى مجال الفن فى منمنمات القرون الوسطى (مثل مجموعة Breviarium Grimani التى أنتجها فنان نورمبرج الكبير) وظهر كذلك فى فن عصر النهضة (دورر، وجرونفولد، وريمن شنيدر وغيرهم). ففى المجتمع الذى لم يعد قائما على العبودية أو قنانة الأرض، بدأت الطبقة العاملة تظهر فى مجال الفن، وبدأ عمل الفلاحين وأصحاب الحرف يطالب بحقه فى التعبير عنه فى الأعمال الفنية. وصحب هذا الاتجاه اتجاه آخر لتصوير حياة الريف بصورة مثالية، وجعله يبدو فى هيئة سعيدة وخاصة إذا قورن بالعالم الآخر بكل ما يحويه من شرور وقيود. ونستطيع أن نتتبع هذا الاتجاه الذى ساد فن الباروك فى سلسلة واسعة من الأعمال الفنية، ابتداء من لوحة «الراعية النائمة» لجورجيونى حتى لوحة «محصول النبيذ» لجويا، وإن كان جويا يتصف فى أعماله الأخرى بموقفه العامى

الصارم. وغدا «الراعى» موضوعا شائعا، فيصورونه هادئاً، مترفعا، يتابع قطيعه فى تراخ نبيل - ولا يقدمونه كما هو فى الواقع يأكله القمل وتخنق أنفاسه القذارة. وانتشرت نغمة «العودة إلى الطبيعة» فى المسرحيات الرعوية التى كانت تقوم بتمثيلها الدوقات اللاتى يشكين السأم، ويقمن بأدوار من «بساطة» مترفعة مصطنعة. وكانت الطبيعة التى عاد النبلاء إليها، طبيعة مهذبة مشذبة يفوح منها عطر رقيق. فلم تكن الغابات غابات حقيقية، ولم يكن العالم عالما واقعيا. وكانت وظيفة الراعى أن يعزف الناى ويؤدى الرقصات الشعبية ويقدم الفاكهة والنبيذ برشاقة للسادة. وبعبارة أخرى، كان عليه أن يؤدى دورا يدخل الإطمئنان على قلب السادة، دور الفرد المنتمى إلى «شعب» متمسك بالفضائل والأخلاق. وكانت انتفاضات الفلاحين قد أتاحت لأصحاب الأرض أن يروا لمحة من رجال الريف «الأشرار»، وكان المطلوب من رجال الريف الطيبين الذين يظهرون فى المناظر الرعوية أن يهدئوا أعصاب ذلك المجتمع القلق. وأصبح الفن أداة سحرية لخداع الطبقة السائدة عما يحيط بها من أخطار اجتماعية.

وإذا كان الناس فى عملهم لم يشكلوا موضوعا رئيسيا فى فن عصر النهضة فى إيطاليا، فقد كانوا كذلك فى فن بلجيكا وهولندا. فنحن نجد هنا أن البورجوازية الشاعرة بذاتها قد استخدمت الوسائل الفنية المتاحة لها لتصوير الإنسان العامى النشيط. وهو لم يعد فى نظرها «لعازر» الفقير، ولا المتسول الذى يقف موقفا سلبيا، ولا الرجل الذى يعانى الآلام فى الفن القوطى، ولا ذلك الراعى الموهوم فى فن الباروك، بل أصبح الفلاح

وصاحب الحرفة فى دوره كمنتج، فى نشاطه الاجتماعى. ونحن نجد فى لوحات بروجيل (*) باستمرار صور الرجال العاملين. وقد أشار كثير من الكتاب، وبصدق، إلى الرابطة الداخلية بين بروجيل ورابليه وسرفانتس، وفوقهم جميعا شكسبير. غير أن موقف شكسبير كان لا يزال موقفا أرستقراطيا إلى حد ما، وخاصة فى الكثير من مشاهده الكوميدية الساذجة ونحن لا نجد أثرا من ذلك الموقف فى إنتاج بروجيل. وكان ماكس دفوراك، مؤرخ الفن النمساوى، على حق تماما عندما قال :

« كان بروجيل أول فنان لا يتخذ المناظر الشعبية الواقعية كمجرد إطار خارجى للوحاته. إذ كان يرى أن الحياة نفسها هى معيار كل شىء حى، وهى المنبع الذى يعتمد عليه فى دراسة واكتشاف النوازع والأهواء ونواحى الضعف والأخلاق والعادات والآراء والمشاعر التى تحكم بنى الإنسان».

إن تصوير بروجيل للعمل الزراعى وللكادحين بوجه عام تصوير قوى، لا تبدو فيه محاولة لتزييف حياتهم، لكنه لا يحوى أيضا اعتراضا أو موافقة من الناحية الاجتماعية. فهو يصور الفلاحات بخطواتهن القوية، والفلاحين وهم يحصدون كتلة كثيفة من القمح أشبه ما تكون بجدار راسخ مبنى بالذهب، وينقل حرارة يوم الحصاد، وانشغال الفلاحين العمل بالحصاد نفسه – ويقدم كل ذلك كما لو كان يلقى بيانا يقول فيه :

(*) بيتر بروجيل (١٥٢٥ - ١٥٦٩) مصور فلمنكى، اشتهر بتصوير حياة القرية والأحراش وطبائع الفلاحين، كما عكس مشاهد التعذيب التى شهدها فى عهد محاكم التفتيش.

«هكذا يجرى هذا العمل، وليبق هكذا دائما!» ومغزى فن بروجيل ومكانته إنما ينبعان من داخل هذا الفن نفسه، دون رقة عاطفية أو محاولة للتجميل الزائف. فهو لا يضفى على الكادحين لمسة من الجمال المصطنع، ولا يضع حول رؤوسهم هالة غير منظورة، بل يرسم تقاطيعهم المميزة القوية الخشنة البائسة، بحيث يصل بها أحيانا إلى مستوى الكاريكاتير. غير أن هذه الملامح الكاريكاتورية لا تعبر – كما نجد لدى شكسبير أحيانا – عن احتقار العامة، وإنما تعبر عن عزم الفنان الواقعى الحق على تصوير الشعب كما هو، بانجازاته ورذائله، بقوته ونواقصه، وهو على كل حال أبعد ما يكون عن الرعاة الطيبين أو «السادة المغرمين بالطبيعة». وكان بروجيل وهو يرسم بهذا الأسلوب معبرا عظيما عن البورجوازية الصاعدة الواثقة بنفسها.

ثم تنتقل إلى التغيير الجذرى الذى يطرأ على موضوع العمل الزراعى فى رسوم ميليه (*) . فهذا الفنان الذى نشأ من أصل فلاحى، وكان من مؤيدى ثورة عام ١٨٤٨، يصور عمل الفلاح فى العالم الرأسمالى على أنه شكل جديد من أشكال الاستعباد، وعلى أنه امتهان بغيض للإنسانية. وقد كتب لامونيه فى نفس الفترة فى كتابه «عن العبودية الجديدة» يقول :

«إن الفلاح يتحمل مشقة اليوم، متعرضا للأمطار والرياح والشمس

(*) ايميه ميليه (١٨١٩-١٨٩١) رسام ونحات فرنسى. درس الرسم على والده فردريك ميليه (١٧٨٠-١٨٥٩). توقف عن الرسم من ١٨٥٢ وتفرغ للنحت من أعماله الشهيرة مجموعة أبوللو البرونزية الضخمة التى تزين واجهة أوبرا باريس.

من أجل إعداد المحصول الذى يملأ مخازننا فى أواخر الخريف. وإذا كانت هناك أمة لا تنظر إليه باحترام بسبب عمله هذا، أمة ترفض منحه حقه فى العدل والحرية، فينبغى أن يقام سور عال حول تلك الأمة حتى لا تسمم أنفاسها النتنة هواء أوروبا».

كان الصراع الطبقى للبروليتاريا فى بدايته، وما رآه بروجيل من خلال أعين البورجوازية الصاعدة رآه ميليه من خلال أعين الفلاحين البروليتاريين، وصور رتابة عمل الفلاح وحياته، وما فيها من بؤس ويأس. لم يصورها من الخارج بل كما يصورها فلاح بين الفلاحين. وليس ثمة شبه بين الراعية التى يصورها ميليه وبين الراعية الخجول التى تراها فى فن الروكوكو أو الباروك. فهى عند ميليه تقف متلفعة برداء خشن لا شكل له، تستند متعبة إلى عصاتها، تنظر أمامها بغباء، وكأنها شبح تعس للمخلوق الآدمى. أو فلنأخذ لوحة جامعى بقايا القمح من الحقل : لا نرى فيها وجوها، بل مجرد ظهور منحنية، ورؤوس تكاد تلامس الأرض، وأياد تنبش التراب. كائنات ممتهنة مفرغة من كل إنسانية.

وتجد نفس الظهور المنحنية، ونفس الرؤوس المطأطئة، إلا أنها أشد بشاعة وأكثر يأسا وانتكاسا نحو الأرض، فى رسوم فان جوخ، الذى بدأ عمله بنقل لوحات ميليه لكنه بعبقريته الفذة تجاوزه بكثير. وقد كتب رسالة إلى أخيه فى عام ١٨٨٠ يقول فيها : «أستطيع أن أخبرك أنى رسمت الخطوط العامة للوحات العشر التى صورها ميليه واخترت لها اسم العمل

فى الحقول، وكدت أفرغ من إكمال واحدة منها». كما كتب فيما بعد فى خطاب يصف فيه الهدف الذى يرمى إليه فى لوحاته الخاصة، يقول :

«عندما تعود مرة أخرى إلى الاستوديو، أظن أنك ستلاحظ على الفور أنى وإن كنت قد كففت عن الحديث كثيرا عن مشروعى لرسم لوحات للعمال يمكن طبعها بطريقة الليثوجراف، إلا أن الفكرة ما زالت تراودنى... ولدى بالفعل لوحة فلاح يبذر الحب، وآخر يحصد، وامرأة أمام طشت الغسيل، وامرأة أمام ماكينة الخياطة، ورجل يحفر الأرض، وامرأة تحمل فأسا، ورجال من ملجأ العجائز، وراهب متقشف، ورجل يدفع عربة تحمل كمية كبيرة من السماد. وهناك أفكار أخرى كثيرة يمكن تنفيذها عند اللزوم.. وأعتقد أن سر ليرنيث لا يعدو أن يكون المعرفة الدقيقة بجسد الإنسان العامل، ذلك الجسد المتين الجاد، وإنه ينتقى موضوعاته من قلب الشعب. وإذا أراد المرء أن يبلغ ما بلغه، فليس عليه أن يتحدث عن ذلك بل أن يعمل وأن يسعى للاقتراب منه بقدر الإمكان».

ثم يقول أخيرا :

« ثم يبقى هناك ذلك الشىء ، ذلك الاعتقاد أو الشعور الغريزى بأن قدرا هائلا من الأشياء يتغير، وأن كل شىء فى طريقه إلى التغيير. إننا نعيش فى الربع الأخير من قرن سوف ينتهى مرة أخرى بثورة عارمة. ولكننا لا نستطيع أن نتصور أننا سنشهد فى آخر حياتنا بداية تلك الثورة ... لن نشهد تلك الأيام الأفضل ذات الهواء النقى، عندما يتجدد المجتمع كله، بعد العاصفة العاتية».

هكذا كان يعمل فان جوخ. كان ينتقى موضوعاته من «قلب الشعب»، شاعرا بالتغييرات الاجتماعية الهائلة المقبلة. كان يعيش قبيل العاصفة العاتية، شاعرا بمرارة أنه قد لا يعيش ليشهد «تلك الأيام الأفضل ذات الهواء النقى... بعد العاصفة العاتية». وفى تلك الأيام السابقة على العاصفة العاتية كان الشعب العامل يتعرض للاستغلال والاضطهاد (وقد تأثر فان جوخ تأثرا شديدا بروايتى زولا «جيرمينال» و «الأرض»). ولم يكن العمال يستطيعون أن يمارسوا آدميتهم إلا فى الأوقات القصيرة التى يتاح لهم قضاؤها بعيدا عن عملهم. وإذا كانت لوحة ميليه عن الحصاد قد تجاوزت لوحة بروجيل، فإن لوحة فان جوخ «الفلاح يحصد» تتجاوز لوحة بروجيل بمدى أبعد. فالفلاح الشاب الذى ينثنى جسده ويتلوى تحت وطأة العمل، يشعر بعزلة كاملة؛ ونجد هنا فكرة العزلة واضحة ومؤكدة، فكرة التخلى عن الفرد المتعزل الذى يجاهد لاكتساب لقمة العيش، مهددا دائما، غير شاعر بالأمان أبدا، ووجهه تحت كتلة الشعر الخشن الذى لا يختلف فى صفرته عن صفرة القمح، يعبر عن الجهد والإنهاك معا. خطفة واحدة أخرى وقد يصبح جسد هذا الفلاح أثقل من أن تحمله قدماه، وعند ذلك سوف تجذبه الأرض إليها، شيئا بين الأشياء الجامدة. إن هذه «الأشياء» أقوى من الإنسان، كأنها أصبحت لها حياة شيطانية خاصة بها. إنها لم تعد تلك الكتلة الساكنة من القمح التى رسمها بروجيل، بل هى حقل تملكته الحمى، حقل تجتاحه رجفة غريبة. وكان فان جوخ يكتشف هذه «الحياة» المميزة للأشياء الجامدة بقوة تتزايد مع الأيام، وكأنما كان

يقبض عليها متلبسة... إذا صح هذا التعبير: ذلك المقعد الذى لا يجلس عليه أحد الآن (وقد جلس فيه جوجان يوما) وذلك المنظر الطبيعى الذى لا يظهر فيه إنسان على الاطلاق، عالم مهجور ومشحون بالديناميت، ومن ورائه تلك الشمس الهائلة التى قد تشرق يوما ما على الناس كما تشرق على الأشياء. إن ثورة عظيمة قد تهب، ولكن الرسام الذى صور هذا العصر المتفجر بالبراكين لن يعيش - فذلك أمر كان فان جوخ على يقين منه - ليشهد تلك «الأيام الأفضل».

إن الظهور المحنية، والرؤوس المنكسة، وامتهان العمال والفلاحين وإذلالهم، كانت هى أيضا الموضوعات التى تناولها رسام المكسيك العظيم «دييجو ريفيرا» (*). إلا أنه صور أيضا ممتهنيهم ومذليهم، وصورهم بكراهية منتقمة أشبه بتلك التى أوحت لدومييه برسومه القاسية. فصور الحكام الأسبانيين القساة و «مأدبة الرجل الغنى» وعصابات البترول الأمريكية وملوك الدولار ورجال البنوك يتظاهرون بحمل الكتاب المقدس وعاهرات الطبقة العليا يرجرجن أثداءهن، فالعدو فى لوحاته لم يعد قوة خفية تحنى الظهور وتنكس الرؤوس بل أصبح عدوا واقعيا ملموسا، عدوا يمكن مواجهته وهزيمته. بل ومضى ريفيرا إلى أبعد من ذلك، فصور الأرض المحررة، والفلاحين يقتسمون الأرض فيما بينهم،

(*) دييجو ريفيرا (١٨٨٦-١٩٥٧) مصور مكسيكى اشتغل فى أوروبا فى السنوات بين ١٩٠٧ و ١٩٢١، صديق لسيزانا وبيكاسو. يؤمن بأن الفن يجب أن ينتقل إلى الجماهير من خلال اللوحة الحائطية فى المبانى العامة. تحكى كثير من لوحاته الحائطية حياة وتاريخ ومشكلات المكسيك. رفضت اللوحة التى أعدها لمركز روكفلر بنيويورك لأنها تحمل صورة لينين.

ويزرعونها لمصلحتهم، ويحصدون الأذرة وقصب السكر، ويناقشون الأساليب المتقدمة للزراعة مع المهندسين الزراعيين، ويأخذون أول جرار إلى القرية، ويستمتعون بأعيادهم وعطلاتهم : إن الكائن البشرى الكادح الذى لم نر منه حتى الآن غير الظهر المنحنى والعضلات المتوترة، قد اكتسب فجأة وجها إنسانيا، قادرا على التعبير عن العزم القادر أو الثقة المستبشرة : وإن أسلوب دييجو ريفيرا الجرىء القوى فى تصوير كفاح أبناء الشعب العادى وانتصاراتهم وعملهم الزاخر بالمغزى لا يشبه فى شىء أسلوب رسامى الجاتر القدامى، فليست به تفاصيل لا لزوم لها، ولا أثر فيه للطبيعية الضيقة أو للرومانسية المتكلفة. إنه يرسم بواقعية اشتراكية حقة. وقد أتاحت له خبرته الفنية العميقة أن يتعلم من جيوتو وماكل أنجلو ودوميه، ومن الأقطاب الفرنسيين المعاصرين، دون أن يسقط فى وهدة المحاكاة. فموضوع العمل فى الحقل عنده، والعمل الإنسانى بعامة، يتخذ لديه مضمونا جديدا تماما. إن موضوعا قديما يجد مغزى جديدا ومعه أسلوب جديد.

تفسير لوحة :

لقد ناقشنا بعض النماذج لتوضيح أن المضمون يعنى شيئاً أكثر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة، وأنه مهما يكن من أهمية اختيار الموضوع فإن مضمون العمل الفنى لا يتحدد بما يتناوله بقدر ما يتحدد بأسلوب تناوله : كيف يعبر الفنان، بوعى أو بغير وعى، عن الاتجاهات الاجتماعية المميزة لعصره. وإن تفسير مضمون لوحة ليكون فى بعض الأحيان مهمة صعبة،

وكثيرا ما ينتهى الناس فى هذا الصدد إلى نتائج متناقضة. وأود أن أوضح ذلك بمثال أيضا . وليكن هذه العبارات التى كتبها يوهانس بيشر فى تحديد «مضمون» لوحة الجريكو المسماة «عاصفة على توليدو»:

«إن عاصفة مدمرة تتجمع، وأكداس كثيفة من السحب تملأ الأفق، وقد بدأت بالفعل تلقى بظلالها على أطراف المدينة، والمدينة تشحب وترتجف أمام المصير الذى يتهددها. وأخذت التلال الخضراء التى تقوم فوقها مدينة توليدو فى تغيير ألوانها، واكتست بلون أخضر شيطانى ، وهى تحصر بينها النهر الذى جمد فى مكانه وكأنما أصابه الشلل رعبا من الهول الزاحف، وأصبح بشكل كتلة جامدة مترقبة تحيط بجزيرة صغيرة ترقد عارية جرداء تنعكس صورتها على السماء المفزعة. وأصاب الرعب الحشائش والأشجار فوقفت منتصبة بلا حراك. إنها لحظة السكون التى تسبق العاصفة . والسحب عند الأفق تزداد قتامة وسوادا، ويجعلنا الفنان نسمع صوت الرعد يقترب ويجعلنا نشعر بلمعان البرق. إنها عاصفة كونية آتية... ذلك ما نحس به إحساسا عميقا. وتوليدو نفسها، بأبراجها وقصورها، بجسورها وقبابها، تهتز من أساسها حتى من قبل أن تنفجر العاصفة بكل قوتها. غير أن هذه الرجفة تبعث فى النفس، فى الوقت ذاته إحساس النصر : إن توليدو سوف تقف صامدة !».

وهذا تفسير جميل ومتفائل. غير أن مفسرا آخر يمكن أن يحول عبارة «أن توليدو سوف تقف صامدة» إلى تساؤل «هل ستقف توليدو صامدة ؟» (ونحن لا نوجه اهتمامنا هنا إلى توليدو «الحقيقية» بل إلى عمل من إنتاج

فنان لا توحى رسومه بنظرة متفائلة إلى العالم بل تقف شاهدا على الرعب الكونى الداهم). إن الأحجار والصخور والتلال الخضراء التى قدر لها أن تواجه العاصفة لا تبدو ثابتة أو راسخة. كما أن القوة الكونية التى تهدد المدينة من أعلى هى فى الوقت نفسه قوة مختفية محتجبة. وليس انعكاس السحب وحدها هو ما يضفى على الحوائط الحجرية شحوبا كريها، وعلى المنظر كله كآبة.. فهناك شىء كريه وكئيب فى الأشياء ذاتها. وعندما يتأمل المرء اللوحة يتذكر أبيات بريخت القائلة :

لن يبقى من هذه المدن

غير الرياح التى عصفت بها

إن الستار يوشك أن يرفع عن مسرحية فذة . ونحن لا نشهد قلب الطبيعة المتفجر وحده، مكشوفا عاريا، بل نرى أيضا المدينة الراسخة التى بناها الإنسان بعناية، مكشوفة معرضة للخطر، وقد حبست أنفاسها فى عالم يزخر بالأخطار المرعبة. إن البناء الرائع الذى نراه اليوم إنما هو أنقاض الغد. إن أحداثا مفزعة سوف تجرى، وسيحل اليوم الذى تسقط فيه توليدو أيضا وتسوى بالتراب. وربما كان هذا ما أراد الجريكو أن يقوله بكل قدرته الرائعة على التعبير.

والعنصر المحير فى كل من هذين التفسيرين أنهما ذاتيان. ويميل العالم الذى عاش فيه الجريكو وما نعرفه عن موقفه الشخصى إلى تأييد الرأى الثانى. وقد اختصرت كثيرا من الحجج والبراهين حتى لا أجعل المثال

مملا. ولكن قد يكون من الملائم أن نشير عند هذا الحد إلى صعوبة الوصول إلى تفسيرات دقيقة للأعمال الفنية فى أى وقت. وينبغى للمرء أن يتساءل دائما عما أراد الفنان أن يقول. ولكن حتى إذا أمكن العثور على الجواب (وذلك أمر نادر) فلا بد أن يكون السؤال التالى : «ولماذا أراد أن يقول ذلك؟» وما هى القوى الخارجية، ما هى المؤثرات الخاصة بعصره التى استجاب لها، بوعى أو بغير وعى؟ ألم يغلب عليه عقله الباطن ألا يخفى المعنى الذى أراد أن يضعه فى عمله معنى آخر أعمق، معنى اجتماعيا فى نهاية المطاف، وأن ذلك قد يخالف ما اعتزمه الفنان ؟ وما هى المعايير الموضوعية التى يمكن للمشاهد أن يرجع إليها ؟ إن العمل الفنى ينغمس فى جو عصره وفى محيط شخصيته . ولكن هل يبقى ذلك الجو دون تغيير بعد انقضاء عدة قرون ؟ ألا يختلف العمل نفسه فى عالم مختلف ؟ أليس حكم الأجيال القادمة أصدق عادة من حكم المعاصرين ؟ أليس فى وسع شىء، لم يكن فى ذلك الحين أكثر من إحساس خافت بالمستقبل، أن يصبح فجأة وبصورة مذهلة هو الحاضر القائم اليوم ؟ إن القيمة الفنية للوحة يمكن أن تناقش بطريقة موضوعية، ولكن معناها يسمح بتفسيرات عديدة متباينة. وقد عاش الجريكو فى القرن السادس عشر، ثم اختفى لفترة طويلة، ونجد أمامنا اليوم الجريكو القرن العشرين. فنحن نبحث دائما عما نحتاج إليه. والعمل الفنى لا يكون أبدا شيئاً فى ذاته، بل إنه يتطلب دائماً تفاعلا بينه وبين المشاهد. فنحن نكتشف معنى العمل الفنى: ولكننا أيضا نضفى عليه هذا المعنى.

ولكن أيا كـــان معنى اللوحـــة (وكثير من الأعمال تسمح بتفسيرات متعـددة مع تغير الأزمـان) فإنه دائما أكبر من مجرد مـوضـوعهـا أو مـادتها (مثلا: السحب والعاصفـة تتجمع فـوق مـدينة). فقد يعـالج الرسـام ذو النزعة الطبيعية نفس الموضوع بحيث لا تعنى لوحتـه شيئا أكثر من عاصفة «طبيعية» واقعيـة فوق مـدينة «طبيعية» واقعيـة. فلا يملك المشـاهد إزاءها أكثر من أن يعترف بالدقـة التى سجـل بها الفنان العـاصفـة. ويتزل ذلك بمضمـون اللوحـــة ومعناها إلى الحد الأدنى، أى إلى درجـة التشـابه التى حققتهـا. وعنـد ذلك يصبح العمل الفنى مجرد نسخـة مـن الواقع، منظورا إليـه من الخارج، نسخـة خاليـة من المضمـون أو الفكر ودون أن تصبح فى ذاتها واقعا جديدا وهاما. ويمكن مع ذلك أن تكون لوحة مرسومة بعناية، ويكون فى ذلك سبب وجـودها، ولكـن مـاذا يكون المعنى الأعمق للعمل الفنى إذا لم يفعل أكثـــر من مجرد نقل ظواهـر طبيعيـة وتسجيلهـــا، وإذا لم يكشـف، ويعـرى، و «يقبض على الأشيـاء متلبسة»؟. وقـد كتب جـوته فى دراسته عن «الحقيقـة والمحاكاة فى الأعمال الفنيـة»، يقول مشيرا إلى الرواية الشهيرة التى تروى عن اللوحة التى رسمها زيوكزس [*]:

« لا شك أنكم تذكـرون تلك العصـــافير التى هبطت لتلتقط حبـــات العنب التى صـورها الرسـام العظيـم. أفـلا يؤكـد ذلك أن حبات العنب

(*) رسام إغريقى عاش فى أواخر القرن الخامس قبل الميلاد. درس فى أثينا، وأقام مرسمه فى أفسوس. ويروى أنه رسم لوحة لعناقيد العنب بلغت من الطبيعية حدا خدع العصافير لمحاولة التقاطها من اللوحة.

رسمت رسما رائعـــا؟ لا أرى ذلك على الاطلاق. بـل إنها تثبت لى أن تلك العصافير المغـرمة بالعنب هى عصافير حقيقيـة. لكن هل يمتعنى ذلك من أن أعتبر اللوحـة رائعـة؟ هل أحكى لكـم حكاية أقـرب عهـدا؟ إننى فى العـادة أوثر الاستماع إلى الحكايات عن الاستماع إلى الكلام الجاد المبنى على الحجج والبراهين. كـان أحـد الأساتذة العظـام الذين يدرسـون الطبيعـة يملك بين حيواناته الأليفـة قردا، وغاب القـرد عن عينه فترة، وبعد بحث طويل عثر عليـه جالساً فى غرفـة المكتبة. كان الحيوان جـالسـاً على الأرض وقد تناثرت حـوله النسخ المذهبـة من كتـاب شهير فى العلوم الطبيعيـة. ودهش العـالم لهذه الحماسـة للدراسة التى بـدت من جانب قـرده العـزيز، ولكنه عندما اقترب منه اكتشف بدهشـة وانزعاج أن القرد النهم أكل جميع الخنافس التى ظهرت رسومها فى بعض الصفحات».

ولا شك فى أن القرد النهـم قد اكتشف «بدهشة وانزعـاج» أن الخنافس الحقيقية تفـوق الخنافس المرسومة على الورق، من ناحيـة المذاق ومن ناحية القيمـة الغـذائية، أى اكتشـف بعبارة أخـرى أن الطبيعـة تكون دائما أكثـر «طبيعيــة» من الفن، وأن الفن لا يستطيع أن يحقق فى هذا الصـــدد ما تحققـه الطبيعة بمقدرة. ومن هنا يتضح أنه لا يمكـن أن يكون هدف الفن وغايته أن يعيـــد تمثيل الطبيعـــة، ولا يمكن أن يكون معنـاه ومضمــونه هو مجرد التشابه مع الطبيعة.

ولكن مهما بلغ من أهميـة الاعتراف بأن معنـى العمل الفنى ومضمـونه أهم من موضـوعه ومـادته، فإنه من الجوهرى أيضـا أن تعترف للمـوضوع

بنصيبه العادل من الأهمية. وأن تطور الموضوعات فى الأدب والفن ليستحق دراسة جادة، إذ أن اختيار الموضوع يعكس الظروف الاجتماعية والوعى الاجتماعى السائدين. فالتحول من الموضوعات الأسطورية إلى الموضوعات «المدنية»، واقتحام الناس العاديين عوالم الملوك والنبلاء، وفرض العلمانية على الموضوعات المقدسة عن طريق تصوير الحياة اليومية فى المدينة والريف، واكتشاف الكائنات البشرية أثناء عملها كموضوع صالح للأعمال الفنية، والتخلى عن «دراما النبلاء» لصالح «تراجيديا البورجوازيين»... هذه الموضوعات الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتتطلب أشكالا جديدة، كشكل الرواية الفنى. وهذا النوع من التطور لا تحكمه أى صيغة جامدة، ولا هو يتبع تسلسلا منتظما فى الأحداث: فيظهر الموضوع الجديد أولا، ثم المضمون الجديد، وفى النهاية الشكل الجديد، بل هى بالأحرى عوامل متبادلة متعددة متداخلة، ويمكن للفنان النابغة من أمثال جيوتو أو سيرفانتس أن يدفع العملية إلى الأمام دفعة مفاجئة، متخطيا عدة مراحل دفعة واحدة. وإن قدرة الموضوعات التقليدية على الاستمرار (وخاصة الموضوعات الدينية)، وقدرة الأسلوب القديم على الاستمرار فى التأثير، وتأثير مجموعة متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية التى يمكن أن يساعد كل منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصورة مؤقتة، وظهور شخصية فنية عظيمة - الأمر الذى يحدث عادة كمصادفة سعيدة - إن هذه العوامل جميعا يمكن أن تؤدى إلى التعجيل بالتطور أو تعطيله، بحيث تظهر المعانى الجديدة

والأشكال الجديدة بصورة تدريجية وبصعوبة ومع كثير من التناقضات، أو تظهر بيسر أو دفعة واحدة. ونحن عندما نحلل أى عمل فنى محدد، أو أى حركة فنية أو عصر من عصور الفن، ينبغى أن نحذر من تأثير الآراء المسبقة. ولكننا عندما نستعرض السمات العامة لتاريخ الفن فى مجموعه، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغييرات التى تطرأ على المضمون والشكل فى الفنون إنما ترجع فى نهاية المطاف إلى التغييرات الاجتماعية والاقتصادية. وسنجد أن المضمون الجديد هو الذى يحدد فى آخر الأمر الأشكال الجديدة.

وكثيرا ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد فى الأشكال القديمة. لكن يمكن أيضا أن يحطم المضمون الجديد الأشكال القديمة ويدمرها بعنف، ويوجد الأشكال الجديدة مكانها. ويستشهد الناقد السويسرى كونراد فارنر بالفن المسيحى خلال الفترة الأخيرة من العصور القديمة كمثال على المضمون الجديد الذى يستعير الأشكال القديمة مؤقتا فيقول:

«إن هذا الفن قد استخدم الأشكال الوثنية القديمة للتعبير عن المضمون الجديد الذى لم يعد وثنيا. ولقد اضطر الفنانون المسيحيون إلى استخدام الأشكال القديمة حتى يقدموا المضمون الجديد فى صورة مباشرة بقدر الإمكان، إذ أن هذه الأشكال كانت تتفق مع الأساليب المألوفة فى رؤية الأشياء. وكان الاهتمام الرئيسى للمسيحيين الأوائل أن ينشروا الرسالة المسيحية على أوسع نطاق حتى يتمكنوا من خلق العالم الجديد. وتوالت أجيال من الفنانين قبل أن ينشأ شكل جديد يتفق مع المضمون

الجديد. فالأشكال الجديدة لا تخلق فجأة، كما أنها لا تطبق بمرسوم ويصدق نفس القول على المضمون الجديد. ولكن ينبغى أن يكون الأمر واضحا : فالمضمون، وليس الشكل، هو الذى يتجدد فى البداية دائما. المضمون هو الذى يولد الشكل وليس العكس. المضمون يأتى أولا، لا من حيث الأهمية وحسب بل ومن حيث الزمن أيضا. وذلك ينطبق على الطبيعة، وعلى المجتمع، وبالتالى على الفن. وحيثما نجد الشكل أهم من المضمون، سنجد أن المضمون قد بلى وفات أوانه. فعند نهاية العصور الوسطى نجد الشكل القوطى القبيح وفى عصر انتهاء الحكم المطلق نجد الروكوكو المفتعل، وفى عصر البورجوازية المنهارة نجد التجريد الأجوف».

ولا يسع أحدا أن ينكر أن المسيحية جاءت إلى العالم بأفكار جديدة. ولكن لا يجوز أن نتجاهل أنها كانت فى سنيها الأولى تنتمى إلى العصور القديمة حتى فيما يتصل بمضمونها، وكانت تنافس أديانا مشابهة، كالديانات القائمة على عبادة متراس وإيزيس وسيرابيس، وهى ديانات تخطت إطارها المحلى وحاولت أن تشبع حاجة الإمبراطورية الرومانية إلى وحدة دينية. وكانت المسيحية - وخاصة فى صورتها الإسكندرية - شديدة الرغبة فى الاستقرار كحركة داخل إطار العصور القديمة والارتباط بفنون تلك العصور وفلسفتها. غير أن ذلك قد لا يتصل بما نحن فيه اتصالا مباشرا. فالنقطة الرئيسية التى يثيرها فارنر، والتى لا نجد معدى عن موافقته عليها، أن الأفكار الجديدة يمكن أن تستخدم الأشكال القديمة فى الأعمال الفنية.

لقد وجدت القوطية فى بدايتها ثروة هائلة من الأشكال الجديدة ووسائل التعبير النابعة من المضمون الاجتماعى الجديد ومن نهضة طبقات اجتماعية جديدة. بل إن العملية بدأت منذ وقت سابق، فى الفترة الرومانيسكية المتأخرة. فقد تعرض العالم الرومانيسكى (*) الرسمى القائم على النظام الاقطاعى لتغييرات ثورية، وانهار نظام الطوائف الجامد الذى لم يكن يرى الكائنات البشرية بل يرى الطوائف والدرجات. واختفت الرصانة المتعالية للسادة الاقطاعيين فوق عروشهم، وخدمهم يركعون عند أقدامهم، واختفى بريق الذهب واللون الأحمر والأزرق واللمعة الباردة للألوان واللفتات المحسوبة للعظماء الأرستقراطيين، وحلت محلها الواقعية الملهوفة التى تميز الفن القوطى فى بدايته والفن الرومانيسكى فى نهايته. وحل المسيح الذى يتحمل الآلام والعذاب، المسيح القريب من أبناء الشعب العادى فى فقرهم وقبحهم، محل رئيس الملائكة الذى يشبه الحاكم الاقطاعى. وحلت مريم العذراء، حامية المقهورين والمضطهدين، محل ملكة السماء الجالسة على عرشها فى جلال. ومع نهايات النحت الرومانيسكى كانت شخصية لعازر قد أصبحت شخصية رئيسية، كانت إدانة لغطرسة الأغنياء والأقوياء، وللمشغولين بفهمهم وإشباع شهواتهم، وإدانة للجسد بكبريائه ورذائله. إن الكلاب تلعق جراح لعازر المتقيحة، ولكن الملاك الذى سيقوده إلى السماء يقترب، والموت والشياطين تهيىء نهاية

(*) نسبة إلى العصر الرومانى فى أوروبا، ويحدد بين العصور القديمة الكلاسيكية وبداية العصر القوطى.

مروعة للرجل الغنى. ويصور موت الغنى بحمية الخيال الساعى إلى الانتقام: فأحد الشياطين الصغيرة ينتزع روحه من فمه، والآخر يسخر منه ملوحا بكيس نقوده، ومجموعة هائلة من الوحوش والطيور والزواحف والثعابين تنقض عليه لتحمل جسده الممزق وتنزل به إلى الجحيم. وقد كتب فريدريك هير فى كتابه «نهضة أوروبا» يقول:

«وهناك نقوش غائرة أخرى تصور عقاب الأغنياء وغيرهم فى الجحيم، فى أعماق الجحيم. فنرى البخيل يتمرغ على الأرض زاحفا على يديه وقدميه كالسائمة، وظهره منحن نحو الأرض وكيس نقوده إلى جانبه، فى حين نرى شيطانا له أطراف الإنسان والحيوان معا ويحيط به شيطانان آخران، نراه يدفع بمخلبه فى جسد الرجل الغنى... كما نجد أن (المرأة والثعابين)، المرأة العارية التى ترضع الثعابين أثداءها، أصبحت صورة مألوفة فى الرسوم التى يقدمها هذا الفن الشعبى كتجسيد للرذيلة والفسق».

إن فريدريك هير، وهو كاتب كاثوليكى، قد أدرك بوضوح أن الفن الجديد الذى اكتسح التراث الرومانسكى الاقطاعى شكلا ومضموناً، كان متأثرا بالتغييرات الاجتماعية والتطورات العميقة التى شهدها ذلك العصر. لقد تحرك آلاف من الفلاحين الذين لا يملكون أرضا، وتحرك معهم عديدون من «المتجولين» من الرهبان الفارين من أديارهم والحجاج والطبة والمتشردين. كانت قوة المال المتزايدة تقوض أساس المجتمع الاقطاعى. وكانت طبقة جديدة واثقة بنفسها من سكان المدن، هى بشائر البورجوازية، آخذة فى النمو، كما بدأت تنشأ فى المجتمع فئة جديدة هى فئة

الملاك الصغار، وتجمعت لأول مرة أعداد كبيرة من العمال فى مصانع النسيج فى القرون الوسطى. وأدت الحركة الاجتماعية التى خاضها سكان المدن والملاك الصغار والفلاحون والبروليتاريون إلى تحويل الكتاب المقدس إلى سلاح ضد الحكام الدنيويين، وشكلت هذه الفئات مجموعة مكافحة لا تؤمن بالدين. واستخدم أبيلار وغيره الروح القدس فى كفاحهم ضد السيطرة الاقطاعية، واستخدموا تراث العصور القديمة ضد جمود التفاوت الاجتماعى وسلطانه، ثم جاء تأثير الثقافة العربية فزاد من غليان العقول، وبدأ جنين الثورة البورجوازية يتحرك فى رحم أوروبا المسيحية.

وكان قيام جمعيات البنائين الحضريين من مظاهر العصر الجديد، وأصبحت هذه الجمعيات نفسها من أدوات نشر الأسلوب الجديد. وربما كان هير مغاليا عندما يزعم «أن العالم القديم الذى عرفته القرون الوسطى الاقطاعية قد تداعى وأعيد تشكيله من خلال الحماسة الصليبية لحركة البنائين». غير أن أثر هذه الحركة ظاهر للعيان كعنصر فى تيار اجتماعى أوسع. وقد أوضح هير أننا نستطيع أن نرى أن «نقطة التحول العظمى تظهر فى الأعمال الفردية كما تظهر فى التنوع الهائل للموضوعات». وقد كتب:

«إننا نواجه بالقرب من كنيسة سان جوليان بريودى تمثالين حجريين يمثلان وجهين قويين واقعيين، لهما قسمات خشنة... فلأول مرة فى تاريخ أوروبا تظهر فئات جديدة فى المجتمع وتطالب بأن يسمع صوتها أو بأن

تظهر صورتها ... إنها الدينامية التى يتسم بها أناس جدد، جماهير جديدة تكافح للتعبير عن نفسها. وهنا نرى بدايات لرسوم الجماهير الحقة كما نجدها فى قبو كاتدرائية كلير مون فيران، حيث نرى أشخاصا عاديين من كل نوع، كباراً وصغاراً، يحتشدون حول المسيح عند قيامه بمعجزة أرغفة الخبز والسمك، وهم يمدون أيديهم لتناول الخبز الذى يوزعه عليهم. وقد رسم هؤلاء الأشخاص بواقعية قاسية، وصورت ملامح وجوههم بخطوط قوية واضحة. ونرى هنا المسيح الطيب القوى الحنون فى صورة مسيح الشعب الحق».

وهكذا، فمع تحول الفن الرومانيسكى إلى الفن القوطى، ومع إخلاء الاقطاعية الخالصة مكانها لوضع اجتماعى تستطيع البورجوازية فيه أن تحقق نجاحا أثر نجاح، نجد مضمونا اجتماعيا جديدا يملأ مجالات الفن، ويوجد أشكالا جديدة وأساليب جديدة للتعبير، ونجد هذا الفن الجديد واقعيا فى جانب منه صوفيا فى جانبه الآخر. إن عملية إضفاء الطابع العلمانى على الفنون - وهى العملية التى استمرت طويلا - كانت قد بدأت فى هذا العهد، ومعها أغانى المنشدين المتجولين، وإدخال الواقعية الشعبية فى الفنون البصرية، وإضفاء الطابع الإنسانى على شخص المسيح، ودخول العقل والاعتراض الفردى إلى إطار الفلسفة المسيحية.

إن الأسلوب الذى كان يمجد العالم الاقطاعى ويرى فيه مثلا أعلى، والذى كان لا يعترف بالعلاقات الإنسانية ولا يسلم إلا بالفئة والدرجة الاجتماعية، لم يعد يتفق مع الحركات والانتفاضات الاجتماعية الجديدة.

وكانت حاجة الطبقات الجديدة إلى التعبير عن نفسها تتطلب وسائل جديدة. وإذا تتبعنا انتشار الفن القوطى، سنجد أن استخدام الأساليب الواقعية بل والطبيعية ينشأ حيث يشرع الناس العاديون فى أداء دور فى الفنون البصرية. ويبدو من الاكتشافات الجديدة أن فن المجتمع البدائى الخالى من الطبقات بدأ بنزعة طبيعية بدائية، وأن التبسيط والتجريد لم يتغلبا إلا فى أواخر العصر الحجرى. وقد أصبحت لهما السيادة منذ ذلك الحين، واستمرت طوال فترة أشكال الحكم الأرستقراطى كافة، على حين نشأت الحركات المخالفة دائما بين فئات العامة من الناس. ونجد أثر ذلك فى الفن القوطى - وقد كان أول حركة «بورجوازية» فى الفن داخل إطار النظام الاقطاعى الذى كان لا يزال قائما - ونجد فى ذلك الأثر تناقضا ملموسا: فنرى من ناحية واقعية عنيفة شديدة الجرأة، ومن ناحية أخرى شوقا غلابا إلى حياة روحية غير مادية، إلى النجاة من «وادى الدموع» إلى ما وراءه. وإن أبراج الكنيسة القوطية التى تشير إلى ما لا نهاية لتحمل فى ذاتها المعنيين المتقابلين: فهى تعبر عن تحدى السماء، كما تعبر عن الوجد الصوفى للخلاص. إن الفئات الاجتماعية التى تحلم بالخلاص كانت لا تزال مقيدة بالنظام الاقطاعى وتراثه. وكان ذلك مصدر الطابع المتناقض للفن القوطى الذى يلقى تقديرا عظيما لجرأته كما يتعرض للسخرية لما يحويه من سخافات «همجية». لكن الفن القوطى كان يعنى قبل كل شىء إضفاء الطابع الإنسانى على الموضوعات المقدسة، وإن كان هذا العنصر الرئيسى قد اختفى جزئيا وراء صور الوحوش الشيطانية القاسية ووراء الفلسفة المبهمة المتعالية.

جيوتو :

كان جيوتو (*) أول أقطاب النزعة الإنسانية الجديدة. وأصبح المسيح لديه ابن الإنسان حقا، فغدت الأحداث المقدسة أحداثا دنيوية، وأمسى العالم الآخر عالما بشريا. وحتى الذهب الرقيق الذى ترسم به هالات القديسين، لم يعد صدى للخلفيات المزوقة الخارقة للطبيعة التى تميز الرسوم القديمة، بل تحول إلى شىء أشبه بالشذى الصادر عن إنسانية خالصة. إن هذه اللوحات الحائطية لا تعلن عن عالم جامد غير قابل للتغيير، بل نرى كل شىء فيها يتحرك وكأنه لقاء الإنسان بالإنسان. إننا لم نعد بإزاء إلهام يتخطى التاريخ ويتجاوزه ويتطلب التسليم المطلق، بل نسمع قصة المسيح تروى كقصة واقعية قريبة إلى النفس، بحيث يمكن للناظر إليها أن يشارك فى أحداثها. ونجد تصويرا للمواقف الدرامية لا للوجوه التى لا يعتريها التغيير. ولم تعد الشخصيات، التى نلمس العلاقة فيما بينها، محصورة داخل السطح ذى البعدين المميز للرسم، بل إنها تكاد تخرج منه وتتقدم فى الفراغ، كأنها تريد أن تتخلص من كل قيد، وترتبط بكل من يعيشون اليوم. ونلمس فى هذه الشخصيات التى يغلب عليها الطابع العلمانى والإنسانى واقعا اجتماعيا جديدا ووعيا جديدا بعيدا عن الجمود.

(*) جيوتو (حوالى ١٢٦٦-١٣٣٧) فنان فلورنسى، تحول من النزعة البيزنطية التقليدية إلى دراسة الطبيعة وتصوير الوجوه وحركات الأجسام فى تعبيراتها الحية. من أشهر أعماله لوحات الفريسكو الثمانى والثلاثون فى كنيسة أرينا بپادوا.

ولكننا إذ نبدى إعجابنا «بالواقعية» الفخمة لأعمال جيوتو، لا يجوز أن نخطىء فنتصور أن الفن البيزنطى أو الفن الرومانيسكى المبكر كان فنا غير «واقعى» أو أنه كان يتعمد الابتعاد عن الواقع. فالوحدة والانفراد المتغطرس الذى نشاهده لدى الأباطرة البيزنطيين رجالا ونساء، ولدى الملائكة والقديسين بكل ما يحيط بهم من أدوات ذهبية جامدة، والملوك المقدسين ذوى المهابة والضخامة الذين يحيط بهم أتباع فى أحجام الأقزام، هذه الصور جميعا كانت تعبيرا صادقا فى الفن الرومانيسكى عن الواقع الاجتماعى. إن السكون والجمود غير الإنسانيين المميزين للشخصيات، و«عدم طبيعية» النسب، لم تكن بأى حال نتيجة لعدم قدرة الفنانين على الرسم، بل أراد هؤلاء الفنانون، من خدم الطبقة الحاكمة، أن يصوروا نظاما «خالدا» للعلم، وأن يرسموا أقنعة لشخصيات اجتماعية رفيعة، ولم يريدوا أن يرسموا أناسا ينغمسون فى علاقات قابلة للتغيير. كانت صفات القوة أهم من الناس الذين يتصفون بها. ولم تكن وظيفة الفنان أن يمجد الطبيعة، بل أن يمجد «الطبيعة العليا» للنظام الاجتماعى. فلم يكن الأمر الجوهرى هو النسب الطبيعية بل السلم الاجتماعى الجامد للفئات والطبقات.

المجتمع والأسلوب :

لقد حاولت بإيجاز شديد أن أوضح باستخدام الأمثلة كيف أن مجموعة جديدة من الموضوعات، وأشكالا جديدة للتعبير، وأسلوبا جديدا، يمكن أن تنشأ نتيجة للتغيرات التى تطرأ على المضمون الاجتماعى، ولكنى أدرك

تماما أنى قد اضطررت إلى المغالاة فى التبسيط. فالمضمون الاجتماعى الجديد لا يعبر عن نفسه أبدا تعبيرا مباشراً بل يلجأ دائما إلى الخطوط المنحنية. ولا بد لكل من يحاول وضع سوسيولوجية للفن أن يدخل هذه المنحنيات فى تقديره إذا لم يشأ أن يكون عابثا أو مستهترا. وسأكتفى هنا بالإشارة إلى إحدى المحاولات التى تمت فى هذا الصدد، وأذكر أن عددا كبيرا من الأسئلة سيبقى فى حاجة إلى إجابات: لماذا اتخذ الفن القوطى ذلك الشكل الخاص الذى تميز به - القوس المدبب، والكتف الطائر، والسقوف المعقودة المتقاطعة؟ ولماذا أصبحت اللوحات ذات البعدين ذات أبعاد ثلاثة؟ كيف اشتركت العناصر الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية لابتداع أسلوب جديد ؟

إن أرنولد هاوسر فى كتابه المثير «فلسفة تاريخ الفن» يقدم عددا من الأسئلة المشابهة :

« ما هو العامل الذى حرك فى البداية التغيير الذى أدى إلى الفن القوطى...؟ وأيها ظهر أولا: السقوف المعقودة المتقاطعة أم فكرة التكوين المتعامد ؟ وهل كون المهندسون الذين بنوا الكاتدرائيات القوطية مفهومهم عن (التعامد) نتيجة للوسائل التى غدت متوفرة لتحقيقه، أم أن رؤية جديدة للارتفاع، نظرة قوطية متسامية، هى التى استخلصت من أصحاب الحرف الوسائل اللازمة لترجمة تلك الرؤية إلى حجارة وزجاج؟».

ولا بد لنا من الرجوع إلى الدراسات المتخصصة كهذه الدراسة التى يقدمها هاوسر حتى نحصل على إجابات لتلك الأسئلة . بل وسنرى أن أفضل الدارسين يجدون صعوبة فى بعض الأحيان فى تقديم إجابات محكمة ودقيقة، إذ أن الأسباب متعددة ومتداخلة، ويصعب تحديد النقطة التى تحولت فيها التغييرات الكمية إلى تغيير كيفى، ولذا فقد نتفق مع هاوسر عندما يقول :

«إن الاعتراضات التى تثار ضد اتخاذ التاريخ الاجتماعى للفن وسيلة للتفسير، تنبع فى معظمها من محاولة تحميل هذا التاريخ الاجتماعى بأهداف ليس فى وسعه النهوض بها . وأى محاولة من جانب التاريخ الاجتماعى لتصوير طراز خاص من طرز الفن على أنه التعبير المباشر المتجانس عن شكل محدد من أشكال المجتمع، إنما يكون متجانسا، على الأقل لأن مجتمع ذلك العصر ليس متجانسا. فهو لا يمكن أن يكون أكثر من تعبير عن فئة اجتماعية، عن جماعة من الناس لها بعض المصالح المشتركة. وسنجد فيه عددا من الاتجاهات الأسلوبية المتباينة بقدر ما فى ذلك المجتمع من مستويات ثقافية متباينة ».

ولكن لما كانت الطبقات الاجتماعية هى أكثر «مجموعات الناس التى لها بعض المصالح المشتركة » استمرارا وفاعلية، نجد أن الحاجة إلى التعبير بالفن ووسائل هذا التعبير تحددها الطبقات (وإن كان ينبغى أن نسلم بأن الطبقة الاجتماعية ليست قلعة لا نوافذ فيها، وأن الطبقات المتعادية نفسها تؤثر إحداها فى الأخرى، وأن الأشكال والتقاليد التى توجدها طبقة

حاكمة قديمة يمكن أن تؤثر فى الطبقات الجديدة النامية، وأن التغييرات والتطورات تحدث حتى داخل الطبقة الواحدة). ولذا فإن هاوسر على حق عندما يقول:

«إن التاريخ الاجتماعى للفن يؤكد - وهذا هو التأكيد الوحيد الذى يستطيع أن يقدم الدليل عليه - أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعى الفردى - يحددها السمع أو البصر - وإنما هى أيضا تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع».

وينبغى لنا أن نضيف، أنه حتى أشكال الخبرة الفردية التى «يحددها السمع أو البصر» لا تتجمع بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية. فالطرق الجديدة لرؤية الأشياء أو للاستماع إليها ليست مجرد نتيجة لإرهاف الحواس وإنما هى أيضا نتيجة للحقائق الاجتماعية الجديدة. فالايقاع والضجة والسرعة المميزة للمدن الكبيرة مثلا تؤدى إلى إيجاد أشكال جديدة من الرؤية أو السماع، فالفلاح يرى المناظر الطبيعية بعين مختلفة عن عين ساكن المدينة. بيد أن النقطة الجوهرية هى أن الظروف الاجتماعية قلما تجد انعكاسا مباشرا لها فى الفنون. والأشكال الجديدة والأفكار الفنية الجديدة لا تتطابق مع المضمون الاجتماعى الجديد تطابقا كاملا.

ومع ذلك، أليس صحيحا أن ما نطلق عليه اسم «الأسلوب» هو التعبير العام فى الفن عن عصر، عن مرحلة اجتماعية؟ ألا نستطيع أن نميز نفس

«الأسلوب» فى موقف عام يمتد من الملابس إلى السياسة، ومن الأخلاق إلى السلوك، ومن الموسيقى إلى الشعر؟ أليس «الأسلوب» هو خير تعبير عن المجتمع؟ فنحن لو درسنا ظاهرة الأسلوب لوجدنا قبل كل شىء أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم، واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم. وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل إنتاج الفرد، فرغم أن الإنتاج الفردى يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنان وأصالته فإن العنصر المشترك يبدو واضحا (وإن كان يصعب فى الغالب تحديده). ويميل أصحاب النظريات ذوو النزعة الميتافيزيقية إلى أن يستنتجوا من ذلك أن الفن له «كيان» غامض، وأن له «وجودا حيا» مستقلا عن الظروف الاجتماعية، وأنه يتطور وفقا لقوانينه الذاتية، وأنه قد يتطور من الأشكال البسيطة إلى الأشكال التى تزداد تعقيدا باطراد (بغض النظر عما إذا كان ذلك يتعارض مع التطور الاجتماعى أم لا) أو أن للفن حياة تخضع لدورة متصلة من الشباب والشيخوخة، والميلاد والموت، بحيث تنتج كل «دورة ثقافية» فنا جديدا تماما خاصا بها، ولكنها تمر رغم ذلك بكافة المراحل التى مرت بها فنون «الدورات الثقافية الماضية». وترى هذه النظرية أن تطور الفن هو مجرد مسألة شكل، ومسألة القضايا الداخلية للفن ذاته، وأن الأسلوب ليس نتيجة للتغييرات الاجتماعية والإنجازات الفردية وإنما هو قوة لها استقلالها الذاتى تتحكم فى كل ما عداها. ومن هنا فإن الفنان وراعيه وجمهوره الذى يعد مستهلكا للإنتاج الفنى يمكن أن

تعد بمثابة الأجهزة التنفيذية للفن، فهو يخلق بمساعدتهم ولكنه يفرض أيضا عليهم قوانينه. ولو كان هذا الرأى صحيحا لكان لكل عصر تاريخى أسلوبه المحدد تماما، ما دام الأسلوب جوهراً مقدسا لا تعدو الأعمال الفنية الفردية أن تكون منسوبة إليه. ولكننا إذا راجعنا العصور المختلفة فى تاريخ الفن، نجد أنه وإن كان تطور الفنون فى أى فترة محددة يميل إلى استخدام أسلوب بعينه، فإن هذا الاتجاه يتعرض دائما لتيارات معاكسة. فبعض فروع الفن تتطور بينما تتخلف الفروع الأخرى، وكان هناك دائما فنانون لهم فردية متميزة قاومت الأسلوب العام السائد. وقد تصادمت الحركات الفنية المختلفة وتداخلت، وتصارعت العناصر المتباينة أو تغلغل أحدها فى الآخر (مثل الواقعية والاستعلاء فى الفن القوطى) وتبلغ الصورة فى الواقع حداً من التعقيد والتناقض يجعل محاولة تفسيرها على أساس من قاعدة الوحدة المطلقة فى الأسلوب أمرا غير مستطاع.

ولا يسع أحدا أن ينكر الأثر المعوق للأشكال القديمة والمألوفة. فالفنانون يبدون رغبة مشروعة فى ألا يبدأوا دائما من البداية، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم إليها غيرهم، وأن يحولوا ويطوروا أسلوبا قائما ليوجدوا منه شيئا جديدا. فإذا أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منعزلا عن غيره، بل ينبغى أن ندرسه فى سياق تاريخ الفن فى مجموعه، أن ندرسه كحلقة فى سلسلة التطور التاريخى. غير أن ذلك لا يصدق على الفن وحده بل وعلى كافة الظواهر الاجتماعية. ونحن لا نستطيع أن نفسر الظهور المفاجىء لمجموعة جديدة من

الموضوعات أو الأساليب الفنية الجديدة النابعة منها (مثل ظهور الإنسان العامل فى الأعمال الفنية) أو الإنجازات الأصيلة لفنانين من أمثال جيوتو أو الجريكو أو بروجيل أو جويا أو دومييه، لا يمكن أن نفسرها بالتطور «العفوى» للفن أو التطور القائم على الاستقلال الذاتى. كما أن هذه النظرية لا تلبث أن تنهار عندما تحاول تفسير ظهور الواقعية فى الفن واختفائها فى فترات متعاقبة، وذلك لأن النظرية تتجاهل بإصرار أن الفن المتشبث بالأسلوب مرتبط بالنظم الأرستقراطية وأن الفن الواقعى مرتبط بالحركات الشعبية، وأن الملحمة اختفت مع اختفاء عصر الفروسية، وأن الرواية ازدهرت مع ازدهار البورجوازية، وأن الموسيقى البوليفونية ماتت مع النظام الاقطاعى وأن الموسيقى الهوموفونية تطورت مع العصر البورجوازى، وهكذا. وإننا لنخطىء فهم طبيعة الفن تماما إذا زعمنا أنه ليس للمسائل الشكلية فى الفن وجود، وأن كافة المشكلات مرتبطة بالأوضاع الاجتماعية ارتباطا مباشرا. لكن هاوسر يصيب الحقيقة عندما يقول:

« إن أكبر خطر يتعرض له تاريخ الفن هو أن يصبح مجرد تأريخ للأشكال والمشكلات، وهو خطر تعرض له تاريخ الفن باستمرار منذ أن وضع ريجل (*) أساس المنهج الحديث فى دراسة الفن...

« إن القضايا الشكلية للفن ومهامه الشكلية قضايا لا شك فى أهميتها،

(*) ألواس ريجل (١٨٥٨-١٩٠٥) ناقد نمساوى، اشتهر بدراسته للعلاقة بين فنون الشرق والعصور القديمة وبين فنون أوروبا الغربية فى العصور الوسطى.

وهى ليست من توهم أحد أو من اختراع أصحاب المناهج، ولا بد لأى محاولة لوضع تاريخ علمى للفن أن تتابع هذه الأشكال والمشكلات... بيد أن الأعمال الفنية لا تظهر إلى الوجود كحل لتلك المشكلات، بل تظهر المشكلات خلال إنتاج الأعمال الفنية التى تنتج للإجابة على أسئلة لا ترتبط كثيرا بالمشكلات الشكلية أو التكنيكية، بل هى أسئلة ترتبط بالنظرة إلى العالم، وبالسلوك فى الحياة، وبالإيمان والمعرفة.

ولهذا فإننا عندما نتناول بالتحليل المنجزات الفنية لعصر محدد، ينبغى أن نهتم بالقضايا المتصلة بالأسلوب والشكل وأن ندرس الأسلوب السائد، ولكن ينبغى أيضا أن ندرس محاولات الابتعاد عن ذلك الأسلوب. وعندما نتابع تاريخ الفن لا يجوز أن ننظر إليه ككتلة مترابطة ليس لها صاحب، بل كإنتاج لفنانين أفراد لكل منهم موهبته الخاصة ومطامحه الشخصية. وينبغى قبل كل شىء أن ندرس الظروف الاجتماعية والحركات والصراعات التى تميز عصرا بذاته، وأن ندرس العلاقات الطبقية وتناقضاتها والأفكار الناتجة عنها، سواء كانت دينية أم فلسفية أم سياسية، حتى نتمكن من رؤية فن تلك الفترة فى سياقه الحقيقى لا فى سياق موهوم. وينبغى أن نحذر من أن نرى فى كل عمل من أعمال الفن، أو فى كل عنصر من عناصر الأسلوب، تعبيرا مباشرا وصريحا عن وضع طبقى أو اجتماعى. وينبغى ألا نحكم على إنتاج كاتب أو فنان أو موسيقى بالنظر إلى مدى تقدمه أو رجعيته فحسب (فقد يتداخل هذان الاتجاهان، كما أوضح لينين فى دراسته عن تولستوى)، كما أن مسألة الجودة يجب أن

تدخل فى كل حكم على العمل الفنى). ولكننا إذا لم نطبق علم الاجتماع على الفنون، وإذا لم نبحث الأسباب الاجتماعية الكامنة وراء موضوعاتها وأشكالها ومضمونها وهى متغيرة باستمرار، فسنجد أنفسنا حتما فى عالم غريب من الافتراضات المجردة ومن اللاأدرية العاجزة، ونجد أنفسنا بعيدين تماما عن الواقع. ومهما يبلغ من ذكاء تحليل كهذا، ومهما يبلغ من قدرة صاحبه على رؤية التفاصيل والمشكلات الخاصة، فإن ذلك التحليل لن يستقيم على قدميه ما لم يعترف بأن المضمون - أى العنصر الاجتماعى فى نهاية الأمر - هو العامل الحاسم فى الفن، وهو الذى يحدد الأسلوب.

الشكل والتجربة الاجتماعية:

ورغم ذلك فإنه ليكون من الحماقة أن نركز كل اهتمامنا على المضمون وأن نضع الشكل فى المقام الثانى. فالفن هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلاً، والشكل وحده هو الذى يجعل من الإنتاج عملا فنيا. وليس الشكل أمرا عارضا أو طارئا أو ثانويا. (كما أن شكل البللورة لا يمكن أن يكون شيئا من هذا). وقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية إنما هى تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة، وهى وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة، كما أنها وسيلة للمحافظة على المنجزات السابقة. إنها النظام الضرورى للفن وللحياة.

وإذا أردنا أن نفهم الظواهر الطبيعية أو الاجتماعية، فينبغى أن نعرف كيف جاءت إلى الوجود. والشكل الذى يتخذه أحد الموضوعات الاجتماعية - وهو دائما من منتجات العمل - يرتبط بوظيفته أوثق

الارتباط. فقد شكل الإنسان البدائى قطعة من الصخر أو الخشب أو العظام حتى تخدم بها غرضا من أغراضه. أى بعبارة أخرى إن الشكل يعبر عن الغرض الاجتماعى. وقد أدت التجارب المتعددة والمحاولات التى لا حصر لها للمحاكاة، إلى إيجاد أشكال ثابتة معينة تتجسد فيها خبرة الماضى مجتمعة فى مجال معين. وانقضت آلاف السنين قبل أن يصل الإنسان إلى شكل نمطى للآنية الخزفية، وكانت الأوانى قبل ذلك تصنع من أجل الغرض المطلوب مباشرة، من أجل أداء وظيفة محددة، لا من أجل الشكل. ثم أمكن فى آخر الأمر الاحتفاظ بشكل ذى مميزات عملية ظاهرة، وأصبح نموذجا ونمطا يستخدم لإنتاج أشكال أفضل. إن الشكل هو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة.

وتتحكم فى الشكل أيضا المواد المستخدمة إلى حد ما. وليس معنى ذلك ما يؤكده بعض أصحاب النزعة الصوفية من أن ثمة شكلا محددا «كامنا» فى مادة بعينها، ولا أن كل مادة تسعى نحو الكمال أو نحو التخلص من طبيعتها المادية، ولا أن رغبة الإنسان فى تشكل المواد هى «نزوع ميتافيزيقى نحو الشكل». ولكن لكل مادة خواصها المحددة التى تسمح لها بأن تتشكل فى صور محددة وإن كانت متعددة. وبذا نجد أن أشكال المسكن الذى يؤوى الإنسان تتأثر إلى حد بعيد بنوع المادة المستخدمة، بما إذا كان المأوى مصنوعا من الحشائش المقواة أو من فروع الشجر أو من الخشب أو الحجر أو الطين، أى أن المادة المتوفرة أكثر من غيرها تحدد جزئيا الشكل الذى يتخذه المسكن. وكذلك فإن النسب

والسيمترية فى البللورة تعبر عن توازن الطاقة، وبالتالى عن ادخارها، فإن السيمترية التى تراعى فى إقامة المسكن (وأى إنتاج آخر من منتجات العمل) لا تكون نتيجة النزوع جمالى نحو الشكل» وإنما يحددها تركيب المادة والخبرة السابقة لصانعها. فالبيت الذى يبنى بغير نظام وبجوانب معوجة من ناحية وضامرة من الناحية الأخرى لا يعيش نفس السنوات التى يعيشها بيت روعيت فى بنائه بعض قواعد السيمترية. وكما أن السيمترية فى المسكن أو غيره من منتجات الإنسان هى أيضا تعبير عن الاتزان. ولا شك فى أن الإنسان البدائى لم يكن يعرف القوانين النظرية التى تحكم المادة ولكنه عرفها فى التطبيق، وعرف قيمة القياس والنظام نتيجة للخبرة المباشرة. وإذا ذكرنا أن هذه الخبرة فى المجالات الأخرى للنشاط الجماعى تؤكد أيضا قيمة الايقاع وتكرار الإيقاع، سنجد أن العنصر الصوفى الذى كثيرا ما نسمع عنه فى وصف مدى احترام الإنسان البدائى للنظام والترتيب قد انهار من أساسه.

إن الأشكال التى تنشأ من عمليات العمل الجماعية، الأشكال التى تتجسد فيها التجربة الاجتماعية، تميل إلى الثبات ولا تقبل التغيير بسهولة. وإذا نحن درسنا تطور الإنتاج أو البناء أو غيرهما لوجدنا أن ثمة اتجاها للإبقاء على الأشكال القديمة حتى عندما تستخدم مادة جديدة، وإن كان يحدث أحيانا أن تقتحم المادة الجديدة الأشكال القديمة. فنحن نجد عناصر من «الأسلوب» البدائى للأكواخ المصنوعة من الحشائش أو الطين أو الخشب فى المبانى الحجرية التى ظهرت فى عصر تال (*). كما أن

(*) من أوضح الأمثلة وأقربها إلينا، مجموعة مبانى زوسر فى سقارة.

الأشكال التى اتخذتها الأدوات الحجرية تبقى مستمرة فى أدوات العصر البرونزى والعصر الحديدى، وذلك رغم أن المواد الجديدة تجعل من الميسور صنع أشكال ذات قيمة عملية أكبر . وليس ثمة ما يستغرب فى هذا الاتجاه المحافظ للشكل، فإنما هو امتداد لاتجاه كل الجماعات إلى التشبث بخبرتها الاجتماعية التى اكتسبتها بالعرق والجهد، وميلها إلى نقل هذه الخبرة من جيل إلى جيل بحسبانها تراثا لا يقدر بثمن . وكانت الجماعة تعد الشكل الذى وصلت إليه شكلا مقدسا وتلزم به أفراد الجماعة إلزاما، وتفرض عليهم صنع الأشياء على نمطه دون أى نمط سواه، وتعد كل محاولة لتغييره خطيئة يمكن أن تترتب عليها نتائج سيئة. وكان يقف فى مواجهة هذا الاتجاه المحافظ للشكل، الإنتاج المادى بكل ما يمر به من تجارب غنية مستمرة، والاتجاه إلى تيسير العمل وجعله أكثر فاعلية عن طريق استخدام أدوات ومواد أكثر ملاءمة، على أساس من ملاحظة الطبيعة ملاحظة أدق وازدياد المهارة فى العمل .

ونحن عندما نتحدث عن فاعلية الأشياء، التى يعد الشكل تعبيرا عنها، فإننا لا نعنى تلك المنشآت المادية التى نعترف اليوم بفاعليتها، وإنما نعنى أيضا تلك المجموعة الواسعة من الأشياء السحرية التى كان الإنسان البدائى يرى فيها أرقى شكل من أشكال الفاعلية. وقد أشرنا من قبل إلى أن الإنسان، هذا الكائن المنتج الذى يغير الطبيعة، يعد ساحرا، وكيف أنه عندما اكتشف الأهمية الكبرى للتماثل والمحاكاة والتحكم فى الطبيعة عن طريق العمل، وعن طريق الأدوات وإرادة الإنسان، ظهر لديه الميل

المبالغة فى الإمكانيات المباشرة لسيطرته على الطبيعة، مما دفعه إلى القيام بمحاولة جريئة للتأثير على الواقع باستخدام الوسائل السحرية. ويقول جورج طومسون فى كتابه «أخيل وأثينا» إن السحر البدائى يقوم على الفكرة القائلة بأن التحكم فى الواقع ممكن عن طريق خلق صورة وهمية للتحكم فيه. ولكن لما كان السحر يتطلب القيام بعمل محدد، فقد تضمن فكرة جوهرية هى إدراك أن العالم الخارجى يمكن أن يتغير بتأثير الموقف الذاتى للإنسان إزاءه. ونجد مثلا أن الصيادين الذين تجدد الطقوس التمثيلية الصامتة قواهم وتنظم صفوفهم، يصبحون فى الواقع أقدر على الصيد مما كانوا قبل القيام بطقوسهم تلك .

وقد ذكر طومسون فى دراسته لنشأة الطوطمية وتطورها أن الحيوان الطوطمى كان فى البداية هو الحيوان الذى تعتمد عليه القبيلة فى غذائها، ويظهر ذلك من حقائق متعددة من بينها أنه من المفروض على زعيم قبيلة «والابى» فى استراليا أن يأكل قدرا من لحم الحيوان الطوطمى فى الاحتفال بتنصيبه زعيما، أى أنه ينبغى أن «يحتوى» ذلك الحيوان. وكان الإنسان البدائى عندما يتغذى بنبات أو بلحم أحد الحيوانات يشعر بقدر من النشاط المتجدد وتدفق الحيوية . ولما كانت عمليات التمثيل الغذائى مجهولة لديه فقد افترض أن «قوة الحياة» الكامنة فى النبات أو الحيوان قد انتقلت إليه، وأن حياته امتزجت بحياة فريسته، وأن حياتيهما معا ارتبطتا برباط واحد . وبذلك كان الإنسان البدائى «يطابق» بين شخصه وبين الكائن الحى الذى تناوله عن طريق التمثيل الغذائى، وهى مطابقة لم يكن يستطيع تفسيرها إلا بالوسائل السحرية. ولكن عندما تقدمت وسائل

الصيد وأصبح الحيوان المفضل لدى القبيلة نادرا أو اختفى كلية من المنطقة المحددة، فرضت حماية هذا الحيوان بالتابو، وهى مجموعة من قواعد التحريم القاسية. وكانت الجماعة الإنسانية تنقسم إلى عدة قبائل، تختص كل منها بمجالات محددة للصيد، وكانت المواد الغذائية والحيوانات التى تصاد وغيرها توزع بينها، وفرض على كل قبيلة أن تمتنع عن أكل أحد الحيوانات أو النباتات التى كانت من قبل جزءاً من غذائها، حتى تضمن القبائل الأخرى أيضا غذاءها. وبذلك أصبح هناك حيوان أو نبات محدد محرما على كل قبيلة، وإذا هى خرقت قانون التحريم فإنها تعرض حياة الجماعة كلها للخطر، لأن وجود الكائنات البشرية كان مرتبطا ارتباطا مباشرا بغذائها. ومع تطور الإنتاجية واكتشاف موارد جديدة للطعام، فقد الطوطم والتابو معناهما الاقتصادى الأصلى، غير أن الشكل كان قد تأصل بحيث فرض الإبقاء عليه، بل وأضفى عليه إلى حد ما مضمون جديد. وأصبحت قواعد الطوطم والتابو قواعد سحرية للمحافظة على البناء التقليدى للمجتمع، يحمى القبائل وملكيتها الاجتماعية، وبالتالى ينظم أيضا علاقاتها الجنسية .

وقد يكون لهذه النظرية جاذبيتها، وإن كنت أميل إلى الاعتقاد بأنه كان للطوطم والتابو مغزى جنسى إلى جانب المغزى الاقتصادى منذ البداية. ويبدو لى أن من مميزات الجماعة البدائية أنها تنظر إلى الجنس والطعام والعمل ككل مترابط تتمثل فيه الحياة ذاتها، الحياة التى لم تتمايز بعد جوانبها نتيجة لتقسيم العمل. وهناك عدد ضخم من الطقوس التى تدفع إلى

الاعتقاد بأن الإنسان البدائى كان يرى أن «التفاعل» مع العالم الخارجى و«التفاعل» بين الجنسين و«التفاعل» المادى المتمثل فى العمل، كانت تتداخل كلها فى عملية حيوية واحدة . ونجد فى الطقوس المتبعة لدى جميع القبائل البدائية فى الاحتفال بإعلان بلوغ الأحداث وضمهم إلى الجماعة – إلى «جسد» الجماعة الضخم – أن الخبرة الجنسية تقدم إلى الأحداث مع خبرة العمل الرئيسية فى نفس الوقت .

لقد تحدثنا عن تطور الطوطم والتابو لأن عددا كبيرا من الأشكال نشأ من هذين المعتقدين السحريين، ولأننا نرى فيهما مصدرا رئيسيا من مصادر الفن. فنحن لا نستطيع أن نفهم كثيرا من الظواهر إلا إذا أدركنا أن الإنسان البدائى كان يطابق بين نفسه وبين ما يأكله من حيوان أو نبات، أى بين نفسه وبين الطبيعة ذاتها، وإلا إذا أدركنا الأهمية التى كان الإنسان البدائى يعلقها على الشكل وعلى تماثل الأشكال . وقد أكد الدارسون هذه الحقيقة المرة بعد المرة . وإنى أورد هنا فقرة من كتابات «الأب وينتيوس» وإن كنت أختلف معه اختلافا جوهريا فى النتائج التى ينتهى إليها . يقول :

«إن أسلوب الإنسان البدائى فى التفكير – وهو أسلوب ملموس يتجه إلى الأشياء فى كلياتها، ولا يلجأ أبدا إلى التجريد أو الأشياء المجردة، ولا يميل أبدا إلى دراسة التفاصيل أو إيلائها ما تستحقه من أهمية – هذا الأسلوب جعله لا يوجه اهتماما كبيرا للطبيعة الداخلية للأشياء بل يرى أن العنصر الحاسم هو ظاهرها، هو شكلها، هو ما تراه العين منها. فهو يعتقد أن كل ما له نفس الشكل له أيضا نفس الجوهر».

ولا شك أن وينتيوس ينتقص من قدرة الكائنات البشرية العاملة على التجريد، فالعمل يدفع بالناس إلى التجريد بقوة غالبة. ولكن وينتيوس يصيب عندما يقول: إن الإنسان البدائى أضفى على الشكل أهمية قصوى.

الكهف السحرى:

ويبقى لنا عند هذا الحد أن نناقش سؤالا كثيرا ما يثار، إذ يقال: إذا كان شكل المنتجات الإنسانية يمثل الخبرة الاجتماعية المركزة، فكيف يمكن أن نفسر الرسوم الرائعة التى عثر عليها فى كهوف العصر الحجرى الوسيط، وهى أعمال فنية تستحق الإعجاب أنتجها مجتمع شديد التخلف؟ ويقال لنا: إن فى وسعنا أن نتصور أن الفائدة والاستخدام هما الجوهر الذى حدد شكل الأدوات أو الأوانى أو المساكن، ولكننا عندما نواجه رسوم العصر الحجرى التى نجدها فى إفريقيا أو إسكندناوه أو جنوب أوروبا، ألا يكون من الضرورى أن نتصور أن قوة غامضة ميتافيزيقية خلاقة، أو إلهاما مقدسا، أو حدسا داخليا، أو فكرة هى التى دفعت الإنسان البدائى فى ذلك الحين ومكنته من إنتاج تلك الأعمال الفنية؟

وسأتخذ أساسا للمناقشة كهف «الأخوة الثلاثة» الذى اكتشفه الكونت بيجوان، وهو الكهف الذى وجدت على جدرانه رسوم للحيوانات، وكذلك رسم «الساحر» الشهير الذى يضع على وجهه قناعا يمثل رأس حيوان. وقد كتبت عن هذا الكهف كتابات عديدة. ولا يسع أحدا أن ينكر أن البقرة المرسومة على صخور ذلك الكهف المظلم قد رسمت بعناية ومقدرة، ولا أن الساحر المتوج فوقها والمتنكر فى زى أيل، يترك أثرا عميقا

فى النفس. غير أن هناك إلى جانب هذه الأعمال القائمة على الملاحظة الدقيقة والعميقة للحيوانات، رسوما حائطية أخرى أضعف منها بكثير وأقل قيمة. ولا يمكن لأى رغبة تملكنا فى الإعجاب بكل ما هو بدائى أن تمنعنا من رؤية ضعف أدائها. وهذه نقطة لا بد من تأكيدها، إذ أن بعض الدارسين يميلون إلى رؤية مس شيطانى من «العبقرية» فى كافة الأجناس البدائية، وهى «عبقرية» فقدها فى رأيهم الإنسان المتحضر. بيد أن الحقيقة أن إنسان العصر الحجرى الوسيط أنتج أعمالا فنية كثيرة فجة إلى جانب بضع أعمال قليلة رائعة.

وربما كان من المفيد أن نقارن هذه الرسوم برسوم الأطفال. فلدى الأطفال أيضا نجد إلى جانب التخطيطات غير المصقولة والتشويهات الصارخة، حالات يملك فيها الطفل أحيانا قدرة مذهلة على الإحساس بشكل العالم الخارجى وهيئته، كما نجد ثقة باهرة فى تصوير الحيوان والأشياء، وهى تذكرنا كلها بفنون ما قبل التاريخ. وربما كان لذلك صلة بنضارة عقل الطفل وبأن كل انطباع يتلقاه يكون بعيدا لا يزال عن تأثير أى وعى بالتعقيدات والمواضعات الاجتماعية، إذ لا يرى الطفل غير جزء ضئيل من العالم، ولكنه يراه مكثفا. غير أننا لا يجوز أن نجرى مثل هذه المقارنات إلا بحذر، إذ أن إنسان ما قبل التاريخ كان يعيش فى عالم يختلف اختلافا بينا عن عالم الطفل المتحضر، ومهما بلغ طفل القرن العشرين من سذاجة ونظرة مباشرة فإنه متأثر إلى حد كبير بتركيب مجتمع معقد. والحيوان فى نظرة مثلا يعنى شيئا مختلفا تماما عما كان يعنيه لدى صيادى العصر الحجرى الوسيط.

وقبل أن نتناول بالدراسة مجال الخبرة المتعكس فى رسوم الكهوف، ينبغى أن ندرك أن تلك الأعمال كانت تتويجا أو نتيجة لعملية طويلة من التطور الفنى. وقد سبقتها أعمال فنية من نوع أشد بدائية، لا تعدو أن تكون كتلا كثيفة من الطين يفرد عليها جلد حيوان حتى يبدو كأنه حيوان حى، وبذلك تتجنب الجماعة انتقام الكائنات الأخرى من نفس النوع. وقد كتب «ليو فروبينيوس»، وهو رجل دقيق الملاحظة ولكن قدرته على تكوين النظريات موضع شك، كتب يقول:

«إن الكونت بيجوان قد اكتشف بالإشتراك مع ن. كاسترت كهفا بالقرب من مونتيان فى هوت جارون. وفى نهاية أحد الممرات وجد نفسه داخل قاعة يقوم فى وسطها تمثال لحيوان مصنوع من الطين. وقد صنع التمثال بطريقة بدائية لا توجه أى اهتمام للتفاصيل، بل تصور الحيوان منحنيا إلى الأمام وساقاه الأماميتان مفتوحتان، وأهم ما يميزه أنه بلا رأس. والتمثال كله مصنوع بغير عناية وكأنه من تلك التماثيل التى يصنعها الأطفال من الثلج أثناء الشتاء. غير أنه لم يكن فى الوسع تفسير عدم وجود الرأس بالإهمال وحده.. والتمثال كله فى خطوطه العامة، وبالتشكيل الخاص للساقين وللكفل المستدير المرتفع القوى يوحى بأنه تمثال دب، بل لقد وجد بالفعل فيما بعد رأس دب بين الساقين الأماميتين».

كما كتب فوربينيوس أيضا يقول، وكان فى هذه المرة يتحدث عن قبيلة كولوبالى الإفريقية:

«إذا حدث أن اغتال أسد أو نمر أحد الرجال، فإن الجماعة تقيم حفل تضحية وتقتل الأسد أو النمر. وهى تخصص عند ذلك مكانا بين الأدغال يطلق عليه اسم مولى كورنياما، وهو يتألف من حاجز دائرى من النباتات الشوكية، يوضع فى وسطه تمثال من الطين لوحش بلا رأس. ثم ينزع جلد الأسد والنمر الصريع بحيث يبقى الجلد والجمجمة معا. ويشد الجلد والرأس فوق التمثال الطينى. ثم يحيط كافة المقاتلين بالسور الشائك بحيث يكون التمثال فى داخله والصيادون يرقصون خارجه. وفى نفس الوقت يجرى دفن جسم الوحش».

ومن الواضح أن تلك الكتل من الطين التى كان يمد عليها جلد الحيوان كانت أول أعمال تشكيلية فى تاريخ الإنسان. ولم يكن ثمة ما يجمعها بما نسميه الفن اليوم. ولم يكن لها من هدف غير استرضاء عالم الحيوان، أى محاولة السيطرة على الواقع عن طريق تمثال. ولكن ما إن بدأ الناس فى صنع حيوانات كهذه لتحقيق أغراض كهذه، حتى بدأ هذا النوع من الإنتاج – كغيره من الأنواع – فى التطور والتقدم نحو الاتقان. وكان من الجوهرى لأسباب سحرية أن يأتى التمثال أقرب ما يكون شبها بالأصل. بل كان المقصود به أن يحقق نوعا من التطابق بين التمثال والمثال. وقد أمكن تحقيق هذا التطابق أول الأمر عن طريق جلد الحيوان الصريع، ولكن عندما بدأ صنع التماثيل بغير الجلد ورأس الحيوان الحقيقى (وربما كان ذلك من أجل الإنتاج الواسع)، أصبح التشابه إلى أكبر حد ممكن ضرورة يتطلبها السحر. ويمكن أن نتصور أن الجلد والرأس قد استبدلا

بدم الحيوان. فالإنسان البدائى، فى فهمه السحرى، لم يكن يقبل فقط قانون الاستعاضة بالجزء عن الكل، أى القدرة على التحكم فى الكائن بالحصول على جزء منه، بل كان يرى أيضا أن الدم هو جوهر الحياة الحقيقى. وكانت هناك حقائق عديدة تؤيد هذا الاعتقاد. ويكفى أن نذكر من بينها حقيقتين: فقبيلة الصيادين الإفريقيين المتوطنة فى كردفان تعتقد أنها تحقق السيطرة الكاملة على فريستها إذا صب الصياد دم الحيوانات الصريعة فى قرن سحرى. وكتب فروبينيوس عن احتفالات البلوغ التى تقيمها تلك القبائل يقول:

«يجرى فى بداية الحفل أو فى أثنائه ذبح ظبى أو غزال وينزع أحد قرونه، ثم يملأ هذا القرن بدم الغزال المذبوح. ويمكن أن تستخدم قرون البقر كما تستخدم قرون الغزلان. وقد رسمت رسوم الكهوف بدم الغزلان المذبوحة».

وعن طريق الدم، وعن طريق التشابه مع الأصل، تصبح الرسوم «مطابقة» لنماذجها، فإذا أضيف إلى ذلك رسم حربة موجهة إلى النقطة التى يريد المرء أن يطعن الحيوان فيها، فعندئذ يعتقدون أن الحيوان سيقتل لا محالة، وأن الصيد ناجح بالتأكيد. ونحن نجد حرابا كهذه فى رسوم الأبقار فى كهف «الأخوة الثلاثة». ولكن كيف نفسر التشابه المذهل بين الرسم والحيوان ذاته؟

إن ذلك التشابه كان ضرورة سحرية. وصياد العصر الحجرى الذى

كان يراقب فريسته بيقظة كاملة، كان قادرا على الحكم على مدى التشابه بدقة، وكلما زاد الرسم قربا من الحيوان الأصلى زاد اعتقاد الصياد بقدرته وتأثيره. ولذا نعتقد أننا لا نعدو الصواب إذا قلنا إن الأنماط نمت بالتدريج، تماما كما حدث فى إنتاج الأدوات، وإن الفنان الذى كان يعمل فى الكهف لم يكن يعمل بحرية كاملة، بل كان المتوقع منه أن يستخدم أكثر الأشكال المعروفة فاعلية، أى تلك الأشكال الأكثر قربا من الأصل. وما نطلق عليه اسم الأسلوب ما هو فى آخر الأمر غير استخدام الأشكال المقبولة والمتعارف عليها. وذلك بالإضافة إلى أن رجل العصر الحجرى لم يكن مجرد مراقب يقظ لفريسته، بل كان لا بد له للنجاح فى صيده أن يبذل جهدا خاصا لإيجاد التطابق بين شخصه وصيده. وما نطلق عليه اسم الرؤيا الداخلية الفنية ما هو إلا نتاج فرعى لهذه «المطابقة الذاتية» ذات الأهداف العملية. وكان على الصياد أن يقلد فريسته فى رقصات الصيد ليغطى جسده بجلد الحيوان ويقلد حركاته وسكناته واحدة بعد أخرى، متمثلا به إلى حد يصعب أن نتصوره اليوم. ويجب أن نذكر فى آخر الأمر أن الحد الفاصل بين عالم الإنسان وعالم الحيوان لم يكن واضحا بدقة فى عقل إنسان ما قبل التاريخ، فقد كان الإنسان يشكل جزءاً من عالم الحيوان من جوانب كثيرة، ولم يكن ينتزع نفسه من هذا العالم إلا ببطء شديد. وقد كتب عالما الأنثروبولوجيا كلاتش وهيلبورن يقولان:

«إن إرضاع النساء لصغار الحيوان كان من العادات المنتشرة بين الشعوب البدائية. ويبدو أن أولئك البدائيين لم يكونوا يشعرون برفعة

الإنسان بل يحسون بأنهم حيوانات بين الحيوانات... وكما تمنح المرأة من سكان استراليا الأصليين ثديها لأنواع من الجراء - ويروى يونج فى هذا الصدد أنه عرف حالات قتل فيها الأب طفله الوليد حتى يقدم للأم زوجا من الجراء الصغيرة لترضعه - وإن نساء بولينيزيا كثيرا ما يرضعن الكلاب. وذكر تيودات نفس الشىء منسوبا إلى نساء الهنود فى كندا. وذكر رينى أن الأمهات فى هاواى كن يمنحن أثداءهن لأطفالهن وكذلك للجراء والخنازير الصغيرة. وعرف أيضا أن الخنازير ترضع أثداء نساء قبائل بابوا فى ماكلنبرج الجديدة، وقبائل الماورى فى نيوزيلندا. كما أن نساء كثير من القبائل الهندية فى أمريكا الجنوبية يرضعن القرود والثعالب والغزلان وغيرها».

عندما أصبح الإنسان صيادا انفتحت فجأة هوة مملوءة بالدم بين عالم الإنسان وعالم الحيوان. أصبح الإنسان عند ذلك قاتلا للحيوان، رغم أنه لا يزال فيه أسلافه وأقاربه. لقد دمر وحدة الحياة، ورغم أنه حاول المرة بعد المرة أن يخدع نفسه عن طبيعة جريمته بالتظاهر بأنه عندما يأكل الحيوان الصريع فإنما «يحتويه» فحسب، وأن الحيوان بذلك يواصل الحياة داخل الجسد الإنسانى، فقد كان مع ذلك يخشى انتقام الحيوانات التى كانت أسلافا له وإخوة. إن المرأة ترضع الحيوان والرجل يقتله. وبذلك نشأ لدى كثير من قبائل الصيادين الاعتقاد بوجود رابطة غامضة بين نسائهم وفرائسهم، بكل ما يمكن أن تتضمنه عقيدة كهذه من مخاوف وتناقضات. ولا بد من الاهتمام بهذا كله إذا أردنا أن نفهم الأهمية الكبرى

التى علقها إنسان العصر الحجرى على رسوم الحيوان، والتوتر الشديد الذى كان السحرة يعملون فى ظله للسيطرة على الطبيعة بجعل رسومهم أشبه ما تكون بالأصل الذى ينقلون عنه. لم تكن المسألة بأى حال مسألة متعة الخلق الفنى، بل كان الأمر أكثر عمقا، وأكثر خطورة، بل وأدعى إلى الرعب، كان أمر حياة أو موت، أمر وجود الجماعة بأسرها أو عدم وجودها. إنهم يصورون الساحر كما رأينا متوجا فوق رسوم الأبقار، ويصورونه مرتديا قناعا حيوانيا يحدق فى كل من يدخل الكهف بعين ضخمة مفزعة. وإذا لم تخدعنا جميع الظواهر فإن كهف «الأخوة الثلاثة» كان مكانا تجرى فيه احتفالات البلوغ التى يعلن فيها قبول الأحداث أفرادا فى كيان القبيلة، وكان يتم فى هذه الاحتفالات نقل خبرات الإنتاج (الصيد) والخبرات الجنسية، وجميع القواعد والالتزامات التى وضعتها الجماعة، إلى الصغار بقسوة ووضوح وبشكل قاطع، مصحوبة بأنواع من العذاب يقصد بها ألا ينساها المرء مدى الحياة. وبذلك يتحد أعضاء القبيلة الصغار بكيان القبيلة الخالد، بالسلف الأول الذى يعيش من جيل إلى جيل، والذى كانوا يعتقدون فى حالات كثيرة أن له تكوينا جنسيا مزدوجا. ويتحدث فروبينيوس عن هذه الاحتفالات بين قبائل محالبى بإفريقيا فيقول:

«لم يكن يسمح للصغار بالمتع الجنسية أو بالاشتراك فى صيد الحيوانات الكبيرة قبل إقامة الاحتفال ببلوغهم. وهم يأخذونهم إلى الأدغال لإقامة تلك الحفلات، حيث تنظم حلقات الرقص وتدق الطبول وتتنوع

الأصوات حتى يذهب الفتيان فى حالة أشبه بالغيبوبة . وفى لحظة قمة الانفعال يظهر نمر (أو كائن أشبه بالنمر) بحيث يكون مظهره مرعبا، ويكاد الفتية يلفظون أنفاسهم رعبا. ويهاجم الكائن الفتيان ويصيبهم بجراح فى أعضائهم الجنسية فى بعض الأحيان، بحيث تبقى فيهم آثاره مدى الحياة... ثم تتبع ذلك عدة أيام يطلق فيها العنان للشهوات. وخلال تلك الأيام يجرى إعداد بعض قرون الأبقار، التى يصبح لها منذ ذلك الحين مغزى سحرى بالغ الأهمية لدى الصيادين، ويحتفظون بها حتى مماتهم. وهم يصبون فى تلك القرون دم الحيوانات التى يقتلونها، ولا يسمح للنساء أبدا بلمس تلك القرون : وإلا فإن الحيوانات الذبيحة تتحول إلى نساء رائعات الحسن، يضطر الصياد إلى الاستسلام لهن رغما عنه، وعند ذلك يتقمص منه انتقام الدم».

وفى قبائل أخرى يحبس الفتيان فى كهف فى الجبل حيث يطلب منهم أن يصوروا رسوما على الجدران، وتلطخ تلك الرسوم بدم غزال مذبوح. ويبدو أن إحدى خصيتى كل فتى كانت تهتك عند ذلك.

إن الرابطة الوثيقة بين أنواع السحر المتصلة بالصيد وأنواعه المتصلة بالجنس تظهر فى مئات الصور المماثلة. فالفريسة والمرأة يندمجان معا. ويبدو أن أول المحرمات كان تحريم الاتصال الجنسى أثناء الحيض والحمل. فالمرأة فى كل من هاتين الحالتين تعد نجسة ومقدسة معاً، كائنا يثير التقزز وإن يكن «مباركا». وقد أشار جورج طومسون إلى أن المرأة الحائض أو الحامل كانت تلطخ جسدها فى معظم أنحاء العالم بالحناء الحمراء حتى

تبعد الرجال عنها وتزيد خصوبتها. وفى كثير من حفلات الزواج توضع علامة حمراء على جبهة المرأة. وفى اليونان القديمة كانت المرأة التى وضعت طفلها لتوها تعد نجسة ككل من تسفك أى دم آخر أو تلمس جسدا ميتا . وبذلك ارتبط الميلاد والموت، فالمرأة التى تدمى تعنى الموت، والمرأة الحامل تعنى تجدد الحياة .

وهناك عادة سائدة بين قبائل الصيادين تقضى بأنه قبل أن ينطلق الرجال إلى الصيد تقوم النساء بالرقص ويخلق جو من الإثارة الجنسية، لكن لا يجوز للصيادين أن يضاجعوا النساء عند ذلك بل يكون عليهم أن يشبعوا ثورتهم الجنسية بقتل الحيوانات. وذكر فريزر أن هنود نوتكاساوند كانوا يضطرون إلى الامتناع عن كل ممارسة جنسية خلال الأسبوع الذى يجرى فيه صيد الحوت الكبير . وإذا فشل أحد الزعماء فى صيد الحوت فإن رجال قبيلته يقتصون منه بدعوى خرقه لقواعد العفة. وقد ارتبط التطابق بين المرأة والفريسة، إلى حد ما، ببدايات الصراع بين الجنسين، وهو الصراع الذى يمكن أن يوصف بأنه أول صراع طبقى فى التاريخ، بيد أنه يرجع من ناحية أخرى إلى الأسلوب القديم فى رؤية جميع الأشياء المتشابهة متطابقة. وقد أشار «باخوفن» إلى أن الصيادين فى عصر ما قبل التاريخ كانوا يغرسون حربة فى الأرض خارج كوخهم أو كهفهم عندما يضاجعون نساءهم، وكانت تلك الحربة رمزا لعضو الذكورة . وكتب «وينثيوس» عن رقصات قبائل الزنوج يقول :

« فى تصور كل رجل، وهو التصور الذى يطابق بينه وبين الجماعة، أن

الحربة التى يحملها فى يده ليست حربة عادية وإنما هى عضو الذكورة ذاته، وأن الحفرة التى أمامه ليست حفرة عادية إنما هى تجسيد حى لعضو الأنوثة. ويؤكد كل رجل اقتناعه لدى الآخرين بالكشف عن ثورته الجنسية».

لقد اندمج الفعل الجنسى وطعن الفريسة فى خيال الإنسان البدائى، واندمج إدماء المرأة وإدماء الحيوان، وأصبحت هذه عناصر متماثلة أو متطابقة من عناصر دورة الحياة، ولا شك فى أن ذلك الجو الذى تسوده المشاعر الجنسية أثر أيضا على الساحر الذى قام بتصوير رسوم الحيوان على حوائط كهف احتفالات البلوغ .

وأدى ذلك كله إلى الاعتقاد، الذى نجده دائما بين القبائل البدائية المعتمدة على الصيد، بأن نظرة الحيوان ساعة موته نظرة ينبغى الحذر منها، وأن تلك النظرة تؤثر فى الأعضاء الجنسية قبل غيرها، وتقضى على خصوبة من توجه إليه .

كتب « فروبينيوس » يقول :

« إن الاستيلاء على الجزء يتيح السيطرة على الكل. وليست هناك ضرورة لأن يتم الاستيلاء فى شكل الاستحواذ الفعلى باليدين، فقد يتم ذلك عن طريق النداء أو الصياح، ويتم بالأخص بنظرة من العين. والنظرة هى أشدها شرا. والعين التى يطفئها الموت تثير فى نفوسهم الفزع ».

إن عين الكائن الحى، أداة النور ومرآة الواقع، هى المجال الذى تكشف

الحياة فيه عن نفسها بصورة مكثفة . وعين الإنسان التى ترى إلى بعيد تشع بقوة الإرادة . ويكشف الإنسان عن قوة إرادته إزاء آخر بأن يتغلب عليه بالتحديق بالعين. ويرى الصياد فى عين الحيوان المحتضر عتاب الطبيعة القاتل، محطم الوحدة. فى حين تستمر الوحدة الطبيعية فى المرأة واهبة الميلاد، ومصدر الغذاء ؛ وبذلك يندمج الحيوان المحتضر فى المرأة ويصبحان شيئا واحدا، وتنتقم الحياة الذاهبة لنفسها من الأعضاء الجنسية وهى أعضاء الحياة ذاتها. وينبغى لنا أن نبقى فى أذهاننا هذه الأفكار المتداخلة فى مجموعها حتى نفهم لوحة الساحر فى الكهف والنظرة الخطيرة المفزعة التى يوجهها لكل من يدخله .

فإذا أردنا أن نلخص نقول : إن كهف «الأخوة الثلاثة» كان مكانا سحريا، إذا لم تخدعنا الظواهر، تجرى فيه طقوس البلوغ، وكان على ساحر القبيلة ومساعديه أن يعنوا بهذا الكهف، ويمكن أن نقول : إنهم كانوا «الفنانين» الذين أنتجوا الرسوم السحرية. وكان من واجبهم أن يجعلوا تلك الرسوم شبيهة بالواقع، وكلما زاد الشبه بينها وبين الواقع زادت فاعليتها. وقد تلقى هؤلاء الفنانون من أسلافهم مجموعة من الأشكال التقليدية، من «الأنماط» التى احتفظوا بها نظرا لشدة شبهها بالواقع، أى أنهم ورثوا «أسلوبا» تقليديا، وبذلك لم يكونوا مضطرين إلى الاعتماد على «بصيرة» مبهمة .

ولعل هذه الفقرة من كتاب هربرت كون «نشأة الإنسان» تؤيد هذا الرأى :

«لا يمكن أن يكون ثمــة شك فى أن الرســوم التى عثر عليهــا فى اسكندناوه أيضــا قــد رسمت لتحقيـق أغـراض سحـرية. فـالسحـرة هم منتجوها، وما زال سحرة قبائل لاب حتى هذا اليوم يصـورون رسـومـا شبيهـة بها وبنفس أسلوبها. وقد وجـدت فريدريكا دى لاجـونا فى جنوب غـربى الاسكا، فى منطقة معـروفة باسم مدخل كـوب، وكذلك فى جـزر مجموعة كـودياك، رسوما صورها الإسكيمو شـديدة الشبه بأعمال النقوش الغائرة فى المراحل المتأخرة من المجموعة الاسكندناوية. فنجد فيها رجالا وأسماكا وكـلاب بحر وأيائل مـرسومـة بأسلوب التبسيط . وكانت قبـائل الإسكيمو لا تزال تعيش فى أمـاكن قريبـة، واستطاعت أن تدل المستكشفة على الشخص الذى قام بتصوير الرسوم، وقـد تبين أن الرسام هو سـاحر القبيلة. وعندمـا سألت المستكشفـة عن السبب الذى يدفع السحـرة إلى تصوير رسـوم كتلك، قيل لها إنها تشكل جزءا من طقـوس الصيد السرية، وإنها تعويذة تلقى على الحيوانات. فالساحر والصيادون يكتسبون قوة إزاء الفريسـة عن طريق تلك الرسـوم ... ومن الواضح أن السحـرة يشكلون «مـدارس فنية مختلفـة» كما كـان الحال فى العصر الجليـدى، إذ نجد أحيـانا نفس اليد التى رسمت فى أماكن مختلفة».

وكان من الأمور التى ساعدت السحرة مساعدة كبيرة أن «التطابق» بين هذه الرسوم وبين الأصل - ذلك الاندمـاج الجماعى بين الذات والموضوع - كان تطابقا حميا . وكان جـو الإثارة الجنسية الجماعية يؤدى إلى زيادة هذا «التطابق»، ولعل حالة من النشوة الجنسيـة الجماعية كانت تسبق بدء العمل

الفعلى. وأخيرا فإذا ذكرنا أن اهتمام الصياد البدائى كـان يتركـز كله على الفـريسـة - لا على سمات محددة أو مميـزة لحيـوان بذاته بل على السمات الجوهرية للنوع الـذى يخرج لصيـده، أى بعبـارة أخـرى أن مـا يعنيـه هو الخطوط العامة للحيوان لا تفـاصيل مظهره - لوصلنا فيما أعتقد إلى تفسير ملائم للأعمال الفنيـة المبقية من العصر الحجـرى. وإنى لأدرك تمامـا أنى أحاول إعـادة تصوير الظروف والعمليات التى لا تتوفـر لدينا بشأنها مواد كثيرة. ومن المحتمل جدا أن أكون قد نسيت بعض العـوامل الجوهرية، أو فسرت الوقائع تفسيرا خاطئا. لكن ما أردت أن أبينه هو أننا لسنا فى حاجة إلى أى افتراضـات صوفيـة أو ميتـافيزيقيـة من أجل فهم أصـول الأشكال الفنيـة المبكرة (ومن ثم أشكالها التاليـة). وذلك مـا دفعنى إلى هذه الإطالة النسبية فى دراسة مثال واحد.

الشوق للمنبع :

إن الأشكال، ما إن تستقر وتختبر، وتنتقل من جيل إلى جيل، «ويصدق» عليهـا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، حتى تصبح لها طبيعـة محافظة مغرقـة فى المحافظة. وحتى بعد أن ينسى المغـزى السحرى الذى نشأت منه فى البداية فى أغلب الأحـــوال، يبقى الناس متشبثين بها يغلبهـم إزاءها التـــوقير والاحترام. مـا زالت كافـة أشكال الكلمة والرقص والتصوير وغيرها مما كان له فى يوم من الأيام مغـزى سحرى واجتماعى، مـا زالت باقية فى فنون المجتمعات المتقدمة المتطورة. فـالقانون الاجتماعى السحرى لا يتراجع إلا بالتـدريج وببطء شـديد، ليتحـول إلى قـانون جمالى. وكـان لا بد دائما من

مضمون اجتماعى جديد حتى يمكن تحطيم الأشكال القديمة، من ناحية، وتعديلها من ناحية أخرى، وحتى تظهر إلى الوجود أشكال جديدة. ولم يصبح فى وسع الفرد أن ينفصل بقوة عن الكورس الذى عرفته الجماعة القديمة - بقواعد حركاته المحددة بكل دقة، وبأشكال الغناء والحديث فيه؛ وهى القواعد والأشكال التى تنظمها العوامل السحرية - إلا فى مجتمع طبقى متقدم نسبيا مثل المجتمع الأثينى أيام حربه مع فارس. فعند ذلك تحولت طقوس التضحية إلى تصوير للأحداث الاجتماعية الجديدة، حتى اختفى العنصر الدينى والجماعى تماما ليحل محله العنصر الفردى الذى يتسم بأنه أكثر إنسانية وحرية. ولولا الصراع بين الشخصية (التى تطورت نتيجة للإنتاج السلعى وللتجارة) وبين الطبقة الممتازة المالكة للأرض (سواء كانت طبقة مدنية أم دينية) لما أمكن للفنون البصرية أن تجد الشجاعة على التخفف من الأشكال العتيقة التى نشأت أصلا لخدمة أغراض سحرية، ولما تمكنت من توجيه اهتمامها إلى الإنسان الفرد. وقد أدى ذلك الصراع إلى نشأة الشعر الغنائى الجديد الذى أدخل العناصر الإنسانية والذاتية على التراتيم السحرية والصلوات الجماعية والابتهالات إلى الآلهة أو إلى الموتى. وبذلك سكبت خمر جديدة فى الدنان القديمة، وتطلب الأمر وقتا طويلا حتى يجد المحتوى الجديد أشكالا جديدة للتعبير. فنحن نرى إذن أن للأشكال الفنية اتجاها محافظا بوجه عام، وأنها تقاوم التغيير باستمرار. وثمة أشكال باقية حتى اليوم لا تزال تحمل آثار الروابط والالتزامات التى ميزت الجماعة الإنسانية القديمة. ولا ينطبق ذلك على شكل الرواية «المفتوح»، ولا يكاد ينطبق على المسرحية الحديثة،

ولكنه ينطبق إلى حد ما على الفنون البصرية، وينطبق أتم الانطباق على الموسيقى والشعر الغنائى. لقد اختفت الوظيفة السحرية للفن منذ أمد بعيد، وتلاءمت أشكاله مع الأوضاع والمطالب الاجتماعية الجديدة بعد صراع طويل. لكن بقية من السحر القديم لعصور ما قبل التاريخ ما زالت عالقة بالشعر الحديث والموسيقى الجديدة.

وثمة صلة بين هذا الاتجاه وبين العودة المتعمدة إلى كل ما هو قديم أو أسطورى أو «بدائى» فى كثير من إنتاج الفن الحديث والحركات الفنية التى صاحبته. إن الطابع المحير المبهم الذى تتصف به السلعة فى النظام الرأسمالى، بل وتتصف به دنيا الآلات والمعدات الاجتماعية والاقتصادية والتكنيكية التى يقف الفنان غريبا عنها غربة كاملة، والتخصص الدقيق الضيق والتمايز الواضح الذى يعد من سمات العصر البورجوازى المتأخر، كلها تبعث لدى الفنان شوقا غامرا للعودة إلى «المنبع»، توقا إلى وحدة وثيقة تكون كاملة فى حد ذاتها. إن الفنانين لا يطمئنون إلى ما يجدونه سهلا ميسورا، بل يتجهون نحو التفرد والوعورة، نحو بدائية ترفض تملق الحواس. وقد تبعت فن الانطباعيين الحسى، والذى حلل العالم إلى ضوء ولون وجو، حركة مضادة، ترفض السطح المصقول، وتسعى إلى الوصول إلى التركيب الداخلى للأشياء وتبحث عن العنصر الثابت فيه لا عن اللحظة العابرة. وأصبح الهدف هو تركيز الشكل، وأصبح هدف إنتاج الفنان أو الروائى هو تحريك الناس تحريكا «مباشرا»، كما تفعل الموسيقى ويفعل الشعر، ويتم ذلك من خلال الشكل أكثر مما يتم من خلال الموضوع.

وهكذا تضافرت عوامل متباينة لمضاعفة قوة النزوع الرومانسي للعودة إلى «المنبع». وبهذا أصبحنا نجد في الشعر الغنائي الحديث اتجاهين متعارضين: أحدهما يرمي إلى تركيب القصيدة بشكل واع تماما، بعيد كل البعد عن أي «سحر». والآخر تتمثل فيه الرغبة في العودة إلى المنبع، والتخلص من المعاني الاصطلاحية للكلمات والعبارات، وإعادة نضارة الشباب إليها، وتجديد المعنى السحري الذي نسي منذ أمد بعيد. وقد عبر أراجون عن ذلك في واحدة من أجمل قصائده إذ يقول:

«إني أستخدم الكلمات لأقول أشياء آلية، وأقولها بطريقة آلية أشبه بتساقط الثلج عندما ينحدر من السماء. أستخدم كلمات غير مصقولة كتلك التي تقرؤها في الصحف، وأتحدث بها كما يتحدث الناس. ثم فجأة نحس كما لو كان قرش قد وقع على أرض الطريق، فيجعلنا نعود القهقرى ونسترد خطانا، وكأن صوته صدى غير واع لمأساة تجنبناها، كأنه كلمة قيلت بالصدفة، كلمة لن تجدى... وإذا أنا تحدثت عن الطيور، وعن التحولات البطيئة التي تمر بها الأشياء، وعن شهر أغسطس الذي يتوارى بين الزهور، وإذا تحدثت عن الرياح، وعن الورود، فإن موسيقى حديثي تنكسر وتتحول إلى نحيب».

إن الشاعر تؤذيه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنينا، فهي لم تعد قطعة عملة بل مجرد قطعة معدن، ورنينها يثير في النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة في حياة كل يوم. إن الكلمة التي تستخدم في قصيدة لا يكون لها معناها الموضوعي وحده بل يكون لها أيضا معنى

أعمق، معنى سحري. إن انفعال الإنسان البدائي الذي يعيد صنع الأشياء بمجرد ذكر اسمها، وبذلك يسيطر عليها، ما زال باقيا في الشعر. وكثير من الكلمات التي تستخدم في القصائد تبدو كما لو كانت نابعة مباشرة من «المنبع»، وتحدث أثرها كأنها هي تقال لأول مرة في هذا المكان وهذه اللحظة، في هذا السياق المحدد، بهذا المعنى المحدد. فالكلمة في القصيدة هي كلمة غضة، نظيفة، لم تمس، وكأنها قد تبلورت فيها على التو قطعة من الحقيقة الخفية. وهناك أناس مخلصون ممن يشتغلون بالمهن النافعة، يرون في الشعر الغنائي شيئا من الطفولة، ولذا يرونه غير مجد، لأنه لا يقتصر على التعبيرات الواضحة بل يلجأ إلى السحر، ولأنه يتعامل في الكلمات، ولأنه يستخدم لغة بعيدة عن التعبيرات المألوفة في زماننا. بل إن الشك يساورهم في أن لغة الشاعر ليست لغة «سوية» على الاطلاق كاللغة التي تستخدم للتواصل المألوف بين الناس. ولا ريب في أن لذلك الشك ما يبرره. فقد أحس كل شاعر بالرغبة في أن يخلق لغة جديدة تماما، لغة تملك القدرة على التعبير المباشر، أو أحس بالرغبة في العودة إلى «المنبع» إلى أعماق لغة قديمة، لم يبلها الاستعمال، لها قوة سحرية. وقد أضاف معظم الشعراء الغنائيين العظام إلى اللغة كلمات جديدة لم يسمع بها أحد من قبل، أو اكتشفوا كلمات منسية أو أضفوا على الكلمات المألوفة والشائعة معنى جديدا وأصيلا. وثمة ارتباط وثيق بين هذه الرغبة وبين محاولة كثير من الشعراء المحدثين استخدام التعبيرات الدارجة والرطانة الفنية في قصائدهم، وينطبق هذا على بريخت الذي استصفى لغته من لهجة «أوجزبرج» التي نشأ فيها، ومن اللغة الألمانية المستخدمة في إنجيل لوثر، ومن لغة المواويل التي تلقى في الأسواق، وغيرها من المنابع.

إن التعبير عن تجربة ذاتية بلغة تبلغ من الذاتية حد الابتعاد عن كافة المواضعات الاصطلاحية، وحدا يجعل كل اتصال مع الآخرين أمرا مستحيلا، ليكون أمرا مخالفا لوظيفة الفن. فالتجربة التى يمر بها إنسان واحد ويجد أنه يصعب التعبير عنها حقا، تبقى رغم ذلك تجربة إنسانية وهى بالتالى - ومهما بلغت من الذاتية - تجربة اجتماعية (بل أن العزلة المتطرفة التى تميز الفنانين اليوم هى تجربة اجتماعية يعرفها الكثيرون). فالشاعر هو المستكشف فى ميدان التجارب الانسانية، وهو يتيح للآخرين فرصة التعرف على تلك التجارب من خلاله - مكتشفة ومعبراً عنها بعد العناء - بحيث تصبح وكأنها خبرتهم الذاتية وبحيث يتمثلونها. عندما اكتشف بودلير نغمة التوحد السائدة فى المدن الحديثة، لم يترتب على ذلك «سريان رجفة جديدة فى العالم» فحسب، بل وضرب أيضا وترا لم يلبث أن تردد فى ملايين العقول التى كانت تشعر به حتى ذلك الحين شعورا غير واع. ويستخدم الشاعر فى إحداث هذا الرنين وسائل اللغة المتاحة، لكنه يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديدا. وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللغة، من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة، ومن أن كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب بل يمكن أن يقال إنها محتوى فى ذاتها، إنها حقيقة قائمة بذاتها. إن لكل كلمة فى القصيدة، ككل ذرة فى البللورة، مكانها. وذلك ما يحدد شكل القصيدة وبناءها. وإذا أجرى فى مواضع بعض الكلمات تغيير قد يبدو ضئيلا أو غير جوهرى، فإن كل أثر للقصيدة يمكن أن يضيع، وبناؤها وشكلها يمكن أن يتحطما، وكيانها المتبلور يمكن أن يتحول إلى كتلة لا شكل لها.

عالم الشعر ولغته :

كانت القصيدة فى العصر الكلاسيكى أداة للتعبير بأكثر الوسائل جمالا وقوة عن فكرة أو انفعال. وكان الشعر أشبه بالدكان، كأنه محل طرزى للغة، يقدم الملابس المطلوبة حسب المقاس لأى فكرة أو عاطفة. ولنتأمل معا هذه الرقة الرائقة لدى الكساندر بوب :

«أين الإنسان القادر على تقديم النصح، والذى يسعده أن يعلم غيره، لكنه لا يتعالى على التعليم؟ الإنسان الذى وهب سلامة الذوق ومع ذلك لا يتعصب لرأيه، والذى يملك المعرفة بالكتب والناس معا، حديثه سخى وروحه خالصة من الغرور، عقله راجح ومع ذلك يؤثر الثناء على الآخرين ؟».

أو فلنتأمل هذه النبرة الخطابية البليغة فى أغنية الصباح لرامين :

«فلنتوجه بالثناء إلى صانع النور، حتى اليوم الذى تنتهى فيه بأمره أيامنا، وليتقض آخر فجر لنا فى حمده، وليذب فى نهار ليس له مساء أو صباح».

وفى غمار هذا المشهد الكلاسيكى يظهر فجأة الموال الشعبى الحزين. ويكون ظهوره أشبه بثورة للفلاحين تأخرت عن زمانها، واتخذت شكل الشعر الغنائى، نابعة من الناس الذين نزعت الرأسمالية أملاكهم فى العهد الأول لجمع رؤوس الأموال. وفى عام ١٧٦٥ جمع «الأسقف بيرسى» أول مجموعة من هذه المواويل. وكان «جراى» و «ماكفرسون» من قبله قد لفتا

الأنظار إلى الشعر القديم والأغانى القديمة. وكان جراى من المعجبين بالدقة والوضوح اللذين يميزان الشعر الخطابى الذى كان «بوب» من أقطابه، لكنه كان يعتقد فى الوقت ذاته أن تركيز الاهتمام الإبداعى فى اتجاه واحد، وتطور القدرة على النقد فى نفس الاتجاه، وما سماه «الحيوية والقلق المدلل» لذلك العصر المغالى فى الرقة، كان يعتقد أن تلك هى الدلائل الأولى على انحلال «الفنون الرائعة التى تنبع من الخيال». ونادى بدلا من ذلك «بالفردوس القوطى» و«الحماسة السحرية المنطلقة» و«الخيال الوحشى» وتحدث عن «الهارمونية الباهرة العميقة للكلمات والإيقاعات»، وقال إنها جميعا تنبع من مخيلات الناس الذين «ألفوا التلال الجرداء الباردة فى اسكوتلندا منذ مئات السنين»، وهى صفات تنتظر من يعيدها إلى الحياة.

لقد غزت القرية المدينة. ولم يكن ذلك عن طريق الفلاحين التعساء الذين انقطعوا عن طبقتهم وتحولوا إلى «صعاليك» فحسب، بل وغزتها أيضا عن طريق الأغانى الخيالية والمواويل الزاخرة بالجهل الأسود والإيمان بالخوارق. وعندما وصل إلى باريس «ريستيف دولا بريتون»، وهو ابن فلاح، كتب وهلم فون هامبولت عن روايته «مسيو نيكولا» يقول إنها «أصدق كتاب ظهر على الاطلاق». وهو لم يحمل معه مجرد تحدى العامة للطبقات الحاكمة، بل حمل أيضا تلك المشاعر الحسية القوية، والإيمان بالخرافات، والنزعة الصوفية، والغضب الأسود المميز للريف الذى انحدر منه. وكذلك جويا، وهو من أبناء الفلاحين أيضا، كان متاعه جرابا حافلاً بالجن والسحرة، وقد أفرغه فجأة، فى نوبة من الحقد المجنون، على رؤوس الدوقات والنبيلات اللائى كن يكثرن من الثناء عليه.

وامتد السخط الرومانسى على حكم الأرستقراطية والكنيسة إلى اللغة ذاتها. وأخذت إيقاعات الثورة تتردد من وراء الحديث عن رحلات السحرة، وزعيقات الجان، وقرع نواقيس الكنائس فى منتصف الليالى. وكان الدفاع عن الخرافة ضد الإيمان بالعلم يخفى تحديا للنبلاء المثقفين. لقد فتحت القبور القديمة على مصاريعها فى بداية هذا العهد الجديد. وكتب «جوتفريد أوجست بيرجر» أغنية «لينور» التى تجمع كافة عناصر الدم وضوء القمر وأنفاس حوش الكنيسة الخفى المخيف:

« انفتحت الأجنحة محدثة دويا، وفوق القبور انطلقت مسرعة، ولمعت أحجار القبور شاحبة فى ضوء القمر..».

وكتب بيرجر «دفقة قلب» عن الشعر الشعبى، طالب فيها بضرورة استكشاف «خيال الشعب وحساسيته»، حتى يمكن «للعصا السحرية لملاحم الطبيعة» أن تجعل كل شىء فى حالة «غليان واضطراب». وقال: أن الطبيعة «خصصت مجال الخيال والشعور للشعر والشعراء، أما مجال العقل والحكمة فلها أناس آخرون، أناس يهتمون بفن صوغ القريض». لقد حطمت اللغة القوانين الكلاسيكية واتجهت نحو اللاوعى والعناصر الوحشية حتى تشبع إدراكا جديدا حافلا بالقلق. ولم تعد الأفكار تتجلبب بالشعر. ولم تعد الرشاقة أو الحكمة من صفات الشعر التى تثير الإعجاب. وإنما أصبحت الصور تتتابع وتتلاحق وكأنها تجرى فى حلم مخيف بعيد عن المنطق. إن «الغليان والاضطراب» وانطلاق الخيال أوقعت الفوضى فى

قواعد الكلاسيكية. ولم يفقد الشعر الغنائي بعد ذلك أبدا «العصا السحرية» التي وضعتها الرومانسية في يده.

ولم يكن بين المعاصرين من استجاب لهذا الميلاد الجديد للشعر كاستجابة جوته الشاب الذي تعرف على الفن القوطي والأغاني الشعبية لأول مرة وهو يدرس العلم في استراسبورج. وفي هذه القصيدة المبكرة من قصائده، نجد الصور متعددة متلاحقة، لا يفصل بينها غير إيقاع ركوب الخيل:

«كان قلبي يدق ... فلنسارع بالركوب !

وتحقق الأمر قبل أن يتم التفكير فيه.

كان المساء قد بدأ يلف الأرض ويضمها، والليل قد تعلق فوق الجبال، وشجرة السنديان كالعملاق المحلق، تقف مغلفة بالضباب حيث كانت الظلمة - بمائة عين - تحدق من بين الأشجار».

إن «أنا» الشاعر تندمج مع الطبيعة في ارتباط أشبه بالأحلام، في إيمان شاعري بوحدة الوجود. وتبدو الطبيعة وكأن لها غرائز حياة شيطانية يتردد صوتها في اللغة الشعرية. ويمثل هذا الاتحاد الجديد بين الإنسان والطبيعة في اتحاد جديد بين الشعور واللغة، ذلك الاتحاد الذي أدركه وردز ورث إدراكا سحريا عندما قال:

«كما يظهر الحجر الضخم أحيانا وكأنه يرقد جاثما فوق قمة التل الجرداء، ويعجب كل من يراه كيف وصل إلى هناك، ومتى، حتى إنه ليبدو

كما لو كان له عقل وحواس، كأنه حيوان بحري زحف إلى الأمام، وجلس يستريح على دعامة من الصخر والرمال، ليستدفىء بالشمس. كذلك بدا هذا الإنسان، لا هو حي تماما ولا هو ميت تماما، بل ولا هو نائم ... إنما هو شيخ طاعن في السن».

وكثيرا ما صور الاتحاد مع الطبيعة على أنه بذاته الاتحاد الجنسي Union Mystica، أي اتحاد الإنسان المدني الذي لم يعد قادرا على ممارسة المشاعر الدينية الساذجة، مع كائن باهر ولكنه مخيف في الوقت ذاته. وبذلك وجدت الاستجابة «بالانفعالات الخالصة» - التي رأى فيها ستاندال السمة الرئيسية للعصر الرومانسي - تعبيرا عنها في ذلك الشعور بالاتحاد مع الطبيعة، وفي المشاعر الجنسية، وفي «الأنا» المتفردة للشاعر. إن لغة الانفعال، لا لغة التأمل الهادىء الصافي - وهي لغة قلقة، متوترة، كثيرا ما تكون عنيفة، وتكون دائما فردية - كانت تلائم العصر البورجوازي الفردي الجديد.

وكان الرومانسيون ينظرون إلى الطبيعة على أنها وحش جميل، خطر ولكنه مغر، كما نجدها في قصائد جوته «ملك أشجار الدردار» و «صياد السمك» وكما نجدها في أحلام الموت الشهوانية لدى الرومانسيين الألمان أمثال نوفاليس وكلايست، وكما نجدها في الصور المثيرة والارتباطات المحيرة لشعر بليك. ونجد هذه العناصر الرومانسية جميعا متجسدة في قصيدة كيتس السحرية «السيدة الجميلة القاسية» La Belle Dame Sans Merci فبعد سقوط الكلاسيكية أصبح الشعر مزيجا من الشوق للعودة إلى

«المنبع»، والتوق إلى البصيرة «النقية» للموال والأغنية الشعبية، والذاتية المتطرفة، والفردية، ونقاء اللغة الرامى إلى إيجاد تناسق كامل بين الفكرة وفنية القصيدة. وتعد قصيدة كيتس نموذجا كاملا لهذا المزيج. وإذا كان الموال الشعبى يعنى قبل كل شيء بالفكرة، فإن الفكرة هنا لا تعدو أن تكون رمزا للتجربة الذاتية، محركا لإحساس الشاعر الرومانسى بأنه يذوى، وبأن قدره يلتهمه :

آه ماذا يؤلمك أيها الفارس المدجج بالسلاح، يا من تمضى وحيداً، شاحباً إلى غير وجهة. إن الأعشاب قد ذبلت فى البحيرة، ولم تعد ثم طيور تغنى .

آه ماذا يؤلمك أيها الفارس المدجج بالسلاح، يامن تمضى بائسا محزونا، إن مخازن الطيور قد امتلأت، والحصاد قد تم .

إن هذين المقطعين اللذين يبدأ كل منها بصيحة ألم، ثم يجمدان حتى ليبدو كأن الشاعر توقفت أنفاسه فلم يعد يستطيع الشكوى، يوحيان بأن نهاية القصيدة تقترب. إن الأبيات التى تزخر بالمشاعر فى البداية، وكأنها الجهود اليائسة الأخيرة لإنسان تقرر مصيره، تأخذ فى التعثر والاضطراب، ثم تفضى إلى تلك الغنائية اللاهثة اليائسة التى تتمثل فى خمس كلمات قصار، ووزنها المكسور أشبه بخمس قطع من الجليد توضع بعضها فوق بعض : «... ولم تعد ثم طيور تغنى». ثم تتردد مرة أخرى الصيحة الحارة التى يبدأ بها المقطع الثانى، ثم يعود الماضى فيخنقها. البرد والوحشة، يخنقها المصير الذى لا فرار منه والشجن، فإن «... الحصاد قد تم».

وهنا تبدأ الاستثارة السحرية. فى البداية لا تجد غير ذكريات مبهمة للجزئيات، والتفاصيل المخيفة غير المترابطة : زهرة الزنبق على الجبين، والوردة الذابلة على الخد، والارتباطات الحالمة المضطربة بالأعشاب الذاوية. ثم يعزف فجأة نغم آخر، فالذاتية المعذبة التى تحدق فى الفراغ تخل مكانها للرواية الموضوعية فى الموال الشعبى الملحمى. غير أن الأبيات المنغمة الطلقة مثل : «كان شعرها مرسلا وخطواتها خفيفة» تقاطعها أبيات قاسية منذرة كقوله : «وعيناها متوحشتان». وهو بيت يدفع بالقصيدة كلها إلى البداية مرة أخرى، يقطع تدفقها، ويوحى بالمأساة. إن العيون الحزينة المتوحشة للسيدة: الحسناء القاسية تحدق مطلة من وراء هدوء الغدير والمرعى، ومن وراء العسل البرى وندى السلوى.

وكان الموقف الرومانسى من الطبيعة متناقضا . فبعد أن خابت الآمال التى علقها الناس على الثورة السياسية والثورة الصناعية، ازداد الإحساس بالجانب المدمر فى الطبيعة، الجانب الذى يمتص دماء البشر ، ويلتهمهم . وأصبحت فينوس تصور وكأنها شيطانة مريدة، وديانا كأنها صياد يسعى وراء الدم. كان ذلك انعكاسا لسوء ظن الرومانسيين بالمجتمع، فالسيدة الحسناء القاسية تحدق فى وجه الشاعر بعينى ميدوزا. وفمها الذى يمتص منه دم الحياة هو فم الموت. وفى ذلك الحين كتب شيلى عن رأس ميدوزا يقول :

«إن ما فيها من روعة وجمال تحيطها هالة مقدسة. وعلى شفاهها وجفونها مسحة من الرقة كأنها الظل الخفيف، تشع من ورائها - ملتهبة، متوهجة، مدمدمة - آلام الرعب والموت»...

ونجد نفس الإحساس فى قصيدة «إيبسكيديون Epipsychidion»، وهى القصيدة التى تعد نموذجا لأغنيات الحب الرومانسى :

أيها القمر المطل من وراء السحب ! أيها الشكل الحى بين الأموات !

أيها النجم المحلق فوق العاصفة ! يا لك من رائع، وبهى، ومخيف !

إن الطبيعة نفسها أصبحت جزءا من تلك العشيقة الخرافية، من هيلين التى خلقها السحر الأسود . وصور روسو لوحات كهذه فى كنف الطبيعة. كما استدعى «فاوست» جوته شبح هيلين من العالم السفلى . واستمع هاينى إلى إجابة الأشباح :

«لقد دعوتنى من القبر بإرادتك السحرية، وبعثت فىَّ الحياة بوهج رغبتك، ولم يعد فى وسعك الآن أن تطفىء الوهج. اضغطى شفتيك إلى شفتى، فأنفاس الكائنات البشرية مقدسة. سوف أمتص روحك لأن الموتى لا يشبعون».

إن حلما داخل الحلم يسبق اليقظة القاتلة فى قصيدة كيتس :

«وها هى تهدهدنى لأنام. وها أنا أحلم. وآه أيها الحزن أشهد، آخر حلم أتيح لى، عند سفح التل البارد...».

إن الصيحة المفزوعة «آه، أيها الحزن أشهده تحطم المرآة التى خرجت منها فتاة الأحلام، وتنبثق من الظلمة الأشباح التى بقيت مختفية حتى ذلك الحين. ومنها يعرف الحالم أنه واحد من كثير، واحد من جماعة كبيرة من العشاق الشهوانيين ، هم مع ذلك عشاق خالدون، واحد من ذلك الطابور

الشهير المتهوس الذى يضم جوفرى روديل، وتانهاوزر، وتريستان، ولانسلوت، وهنرى الثانى :

«لقد رأيت ملوكا وأمراء تعلو وجوههم الصفرة، ورأيت مقاتلين يكسو وجوههم الشحوب كأنه الموت. وهم يصيحون : إن السيدة الجميلة القاسية، قد كبلتك بالأغلال !»....

وإنك لن تجد مثل هذا الشعر المحمل بالمعانى الشاعرية إلا فى لغة كالإنجليزية مهيأة بطبيعتها لقول الشعر . فالبيتان الأولان اللذان يحملان صورا صامتة لا يصدر عنها صوت، تعقبها صيحة غامضة صادرة من جوف الظلام . ثم مرة أخرى بيتان يصوران الرؤيا الصامتة كأنها الأحلام:

رأيت شفاههم الجافة فى ضوء الغسق

فاغرة ، منذرة ، مرتعدة

إن الفزع الغنائى، وكثافة المشاعر فى عبارة «إن السيدة الجميلة القاسية قد كبلتك بالأغلال » ليس لها مثيل. ثم تأتى اليقظة. تعود نهاية القصيدة إلى بدايتها. تدعنا القصيدة تواجه الواقع الذاتى، الذى لم تكن الأحداث الموضوعية المروية إزاءه أكثر من صفحات فى كتاب مصور، يقلبها المرء فى حلم. ويكرر ستاندال فى كتابه «حياة هنرى برولار» أكثر من عشر مرات، أن الذاكرة أشبه بالرسوم التى تبدو على الحوائط المتداعية – ذراع هنا، ورأس هناك، وقطعة أخرى فى مكان ما – ولذا فإنه لا يصف «أشياء» وإنما يصف تأثيرها عليه فى تتابع من الصور اللامعة التى تضيع الرابطة بينها فى

الظلام. وهذا الارتباط بين الصور والأصوات، هذا الاحتواء للموضوعى فى الذاتى، هو أسلوب الشعر الرومانسى. وقد استمر الأمر كذلك حتى القرن العشرين عندما نشأت طريقة جديدة فى الشعر الغنائى، وبرزت كنقيض واع للرومانسية .

وإن قصيدة بودلير الرائعة «الراحلة Le voyage» لتلتزم بنفس المبدأ الرومانسى القائم على الصور المترابطة. وإذا كنا فى قصيدة كيتس نجد أن صورة السيدة الحسناء تؤلفها «زهرة الزنبق يبللها الندى المحموم والرذاذ المعذب» كما تؤلفها «الورود الذابلة»، فإنا لدى بودلير نجد العالم كله يتجسد من خلال عدد ضخم من الخرائط والأختام. ولكن ما أبعد الفرق بين خفة الأغنية الشعبية لدى كيتس والفخامة الخطابية لدى بودلير، بين العفوية الإنجليزية والمنطق الفرنسى ! لقد كانت الكلاسيكية فى فرنسا أقوى بكثير مما كانت فى إنجلترا. فلم يكن فى فرنسا سادة ريفيون أو متدينون متعصبون يقفون فى وجه اتجاه الملوك إلى الحكم المطلق، أو يحدون من سلطة الأكاديمية المستبدة، ولم يكن ثم اهتمام بالطبيعة، ولا حدائق إنجليزية هادئة تخفف من الهندسة القاسية للحدائق الفرنسية ذات الأسوار الدائمة الخضرة. وكانت اللغة الفرنسية، إذا قورنت بالإنجليزية أو الألمانية، توشك أن تكون لغة ميتة، غير قادرة على التغيير أو التحليق فى الخيال . ولم تدخل الرومانسية إلى فرنسا عن طريق رقة وجدة كاتب مثل وردز ورث بل عن طريق بلاغة وفصاحة كتاب من أمثال شاتوبريان . وعندما أراد ستاندال أن يبتعد عن الأساليب الرنانة انغمس فى لغة القانون

المدنى. وقد اضطر بودلير ، وهو تلميذ فيكتور هيجو، إلى أن يكافح كفاحا شاقا حتى يتخلص من أسلوب أستاذه الرنان .

بل أكثر من ذلك : إن جذور قصيدة كيتس تمتد إلى الأغنية الشعبية، وإلى اللازمة السحرية فى الترانيم والمواويل القديمة، فى حين نجد قصيدة بودلير أشبه بخطاب يلقى من فوق المنصة، أمام جمهور غير مرئى. والتقابل بين البيت الأول فى قصيدة كيتس وبيتها الأخير أشبه باللازمة فى الأغنية الشعبية، أما تكرار البيت فى بداية قصيدة بودلير ونهايتها فيذكرنا بافتتاح خطبة وختامها : إن كلمة «آه !» فى بداية كل من المقطع الأول والأخير لقصيدة كيتس هى صيحة صادرة من القلب، أما «آه !» فى البيت الثالث من قصيدة بودلير فهى أداة خطابية للانتقال من الوصف الملموس إلى الحديث فى قضايا عامة :

« آه ! كم يبدو العالم كبيرا فى ضوء المصباح ! وصغيرا فى ضوء الذاكرة !».

إن قصيدة بودلير لا تبتعد كثيرا عن تراث رونسار أو هيجو، إلا أنه حطم الأوزان الكلاسيكية، وذلك ما تطلبه الموضوع الجديد. وكان هذا التحطيم الذى تم بمقدرة فنية فائقة، هذا التوقف المفاجىء، وهذه المراوحة بين الفخامة والصدمات الحادة، بين الوزن والعنف، هو «الارتجافة الجديدة» التى أدت إلى تغيير لغة الشعر الغنائى الفرنسى. وكان من السمات الرئيسية للرومانسية أنها حطمت البناء المرتب للغة الكلاسيكية،

وأدخلت وسائل جديدة وباهرة للجمع بين الكلمات والتعابير ولكننا إذا نظرنا من زاوية اللغة وحدها فسنجد أن الشعر الفرنسي انتظر حتى جاء رانبو فأدخل تلك الأصالة الوحشية التي أدخلها بليك في انجلترا وهلدرلين وكلايست في ألمانيا مع مطلع القرن التاسع عشر .

إن المقطع الثاني من قصيدة «الرحلة» واضح متين السبك بحيث كان يمكن أن يكتبه أحد الشعراء الكلاسيكيين . لكننا إذا تأملنا تركيبه وجدناه زاخرا بالذاتية الصاخبة، وبفيض من المشاعر المتناقضة، وبانتصارات للإيقاع على الأوزان :

«ذات صباح سوف نفترق، قلوبنا حافلة بالشوق وبالقلق وبالرغبات المرة، ولكننا نمضي في طريقنا نتأرجح مع إيقاع الأمواج، نلقي بكياننا غير المتناهي في أحضان البحار المتناهية ...».

وهذا البيت الأخير الذي يمتد كأنه قوس قزح فوق المحيط، طامحا نحو الأشعار النهائية، تلك التعبيرات العظيمة عن الشوق والإخفاق، عن الانطلاق إلى المجهول والعودة إلى عالم لا يتغير أبدا، عن السأم الذي يمتص كل انفعال والموت الذي يطل برأسه في نهاية كل شيء كما لو كان هو الأمل الوحيد. إن الشوق إلى اللانهاية - وهو الشوق الأكبر للرومانسيين - لا يشبع أبدا ، والعالم النهائي لا يلقى غير اللعنة والرفض على أنه «واحة للرعب في صحراء من السأم». إن قصيدة «الرحلة» توشك أن تكون تلخيصا غنائيا للرومانسية بأسرها، ابتداء من «فاوست» جوته

«وشيلد هارولد» بايرون حتى أحلام الموت الشهوانية لدى نوفاليس وكلايست ونيرفال وكولريدج وشيلي. غير أن الرغبة في الموت لدى بودلير تكتسب نغمة جديدة من التحدي المستهتر . فهي لم تعد العودة السلبية إلى الرحم، كما نجدها في أنشودة المساء لنوفاليس :

«إني أتسكع ذاهبا عائدا . وفي يوم من الأيام سيتحول الألم كله إلى نزوة شهوانية. وبعد قليل أتحرر وأرقد ثملا بين يدي الحب... وأحس بموجة الموت المجددة للقوى ...».

إن الشوق إلى الفناء الذي يعد من مميزات الرومانسية الثملة بالموت، قد تحول على يدي بودلير إلى شوق إلى شيء جديد . لم يعد شوقا إلى السلام الخالد بل إلى القلق الذي لا ينتهي. ويزخر إنتاج هذا الشاعر «المنحل» بفرحة التجديد والاكتشاف وغزو الآفاق الجديدة الطريفة، والموت عنده هو «القائد القديم» : لكن أحشويرش، ذلك الملاح العجوز، ذلك الهولندي الطائر، لم يعد يسعى إلى الخلاص والتكفير ، بل أصبح على العكس رمزا للانطلاق إلى المجهول . إن القائد القديم الذي طال انتظاره بقلق (حتى ليحس المرء بجو أرصفة الموانى والكتلة المزدحمة من الناس والصوارى والأشرعة ثم السكون المفاجىء والمساحة الممتدة من اللون الأزرق التي يقترب الرجل العجوز إلينا عبرها) يلقى ترحيبا حارا وكأنه صديق حميم :

«أيها الموت ، أيها القائد القديم، لقد حان الوقت ! فلترفع المرساة. إن هذه الأرض تبعث فينا السأم . أيها الموت، فلنمض معا !».

وقلما نجد تعبيراً أبلغ من هذا عن الرغبة فى الفرار من الحياة، من الخواء المفزع والسأم الذى يتسم به الحاضر. ويبدو أن الموت يتردد، فهو لا يغرى شاعرنا شأنه فى كثير من كتابات الرومانسيين، بل الشاعر هو المتلهف على الذهاب، هو الذى يسعى لإغراء الموت :

« فلتتشح السماء والبحر بالسواد ، وليكن كل منهما فى لون المداد الأسود ، فقلوبنا التى تعرفها تشع بالضياء، وتلق إلينا بسمومك حتى تريح نفوسنا !».

ونصل أخيرا إلى ذروة التوسل، إلى تلك «الأنا» الرومانسية، إلى العقل الشجاع الذى يشعر أنه يستعصى على الفناء، وأنه أقوى من العالم المحيط به، والذى يتنبأ لنفسه بالخلود لأنه لا يمكن أن يشبع ، ولأنه أشد حرارة حتى من القلب :

«إن هذه النار تشتعل فى عقولنا وتغرينا بالقفز إلى أعماق الهوة، ولنكن جنة أو نارا، فماذا يهم ؟ فلننطلق إلى أعماق المجهول حتى نعثر على الجديد!».

وينتهى كثير من قصائد الشعراء الرومانسيين التى تغمرها روح التسليم بنغمة رقيقة. فهذا ما نجده مثلا فى قصيدة «اكتئاب» لكولريدج :

«أيتها الروح الرقيقة التى تقود خطاها قوة عليا، أيتها السيدة العزيزة، أيتها الصديقة التى اخترتها من كل قلبى، فلتكن السماء رفيقة بك ، ولتسعدى دائما ، دائما ...».

أو قصيدة « أورپليد Orplid » لموريك Mörike :

« أيها الملوك ، يا ساجنى أنفسكم ، فلتركعوا أمام أشخاصكم المقدسة».

أما أسلوب بودلير فى جعل البيت الأخير ذروة مدوية، فإنه ليس مجرد أسلوب خطابى. فلن نجد فى الشعر العالمى غير أبيات قليلة لها قوة بيته هذا عندما يقول : فلننطلق إلى أعماق المجهول حتى نعثر على الجديد !. فالجديد هنا يخرج مطلا برأسه من هوة المجهول كأنه صخرة عريضة عميقة، كأنه تاج لعمود هائل متفرد يخرج من أرض لا قرار لها ليرفع قبة السماء عند شروق الشمس . وتتردد فى هذه الأبيات أنفاس «الإنفعال الخالص» الرومانسية التى لا تعرف قانونا ولا أخلاقا، «جنة أو نار ، ماذا يهم ؟ ».

إن تردد بودلير بين الانفعال والسأم، بين المغامرة والخمول ، هى انعكاس للتناقض الأساسى فى العصر البورجوازى . فنحن نقرأ فى البيان الشيوعى :

«إن التطور الثورى المستمر فى الإنتاج، والتململ الذى لا ينتهى فى الأوضاع الاجتماعية جميعا، وعدم الاطمئنان الدائم والغليان المتصل، تميز العصر البوراجوازى عن العصور السابقة . إن جميع العلاقات الثابتة المستقرة، بما يتبعها من آراء ومعتقدات عتيقة وبالية، تتداعى وتنهار، والآراء والمعتقدات الجديدة لا تلبث أن تشيخ قبل أن تتجمد . وكل ما كان مستقرا وثابتا يذوب ويذوى ، كل ما كان مقدسا يصبح مدنسا ...».

جنة أو نار ، ماذا يهم ! إن الرحلة إلى الجديد قد بدأت ، ولكن الموت قائدها !

إن قصيدة «الرحلة»، من ناحية المحتوى والشكل واللغة، هى قصيدة لا تقاس إلا عند بلوغ نقطة تحول اجتماعى. فأنفاس الانحلال تهب على العالم البورجوازى، والخواء يحدق من خلال الثروة، والسأم من خلال الانفعال. فما العمل ؟ هل يبقى المرء فى مكانه أم ينطلق إلى المجهول ؟ هل يبقى ساكنا أم يتخبط فى خطوة إلى الأمام ؟ إن بودلير الرومانسى يدعو إلى الموت، وبودلير الثورى يطالب بانتصار الجديد على العدم . إن بودلير ، من خلال الفكرة والشكل واللغة فى شعره، يستجيب استجابة ذاتية لوضع اجتماعى محدد .

الموسيقى :

تواجهنا مسألة الشكل والمحتوى فى الموسيقى - وهى أشد الفنون تجريدا وشكلية - بعدد كبير من الصعوبات . فمحتوى الموسيقى يمكن أن ينقل إلينا بوسائل شديدة التباين، كما أن الخط الفاصل بين المحتوى والشكل لا يكاد يظهر ، بحيث كان الرأى الذى يتمسك برفض التفسير الاجتماعى أقوى ما يكون دائما فى هذا المجال . والعصر البورجوازى المتأخر يناصب التفسير الاجتماعى للفنون أشد العداء، لكن هذا العداء يبلغ أقصاه فى مجال الموسيقى ويستند إلى ما يبدو أنه حجج قوية .

وأورد هنا بعض الملاحظات التى كتبها إيجور سترافنسكى عن

بتهوفن، وهى تصلح لأن تكون نموذجا للآراء التى تتردد فى هذا الصدد. يقول :

«إن الآلة الموسيقية هى التى تلهمه وتحدد اتجاه أفكاره الموسيقية ... ولكن هل وجه ذلك العدد الكبير من الفلاسفة والأخلاقيين بل وعلماء الاجتماع الذين كتبوا عن بيتهوفن اهتمامهم إلى موسيقاه حقا ؟ لكم يبدو أمرا ليس ذا غناء أن تكون السيمفونية الثالثة قد كتبت بوحى من بونابرت الجمهورى أو من الإمبراطور نابليون ! إن الموسيقى وحدها هى التى تهم... إن رجال الأدب قد احتكروا لأنفسهم تفسير أعمال بيتهوفن ، وينبغى أن ينتزع منهم هذا الاحتكار. فتلك الأعمال ليست ملكا لهم بل هى ملك من اعتادوا ألا يسمعوا فى الموسيقى غير الموسيقى ... وفى مقطوعات البيانو التى وضعها بيتهوفن كانت نقطة بدايته هى البيانو نفسه. وفى سيمفونياته وافتتاحياته وموسيقى الغرفة التى وضعها نجد أن نقطة بدايته هى الآلات التى يعمل بها... ولا أظن أنى أخطىء عندما أقول «إن الأعمال الضخمة التى اشتهر بها إنما هى النتيجة المنطقية للطريقة التى يستخدم بها صوت الآلات الموسيقية».

ولما كنت مجرد واحد من «رجال الأدب» فإنى لن أحاول أن أشرح موسيقى بيتهوفن . ولا ريب فى أن سترافنسكى على حق عندما يقول : إننا لا يجوز أن ندرس آثار بيتهوفن من وجهة نظر اجتماعية خالصة، بل ينبغى أن نفهمها «كموسيقى». ولكن ما هى الموسيقى؟ هل هى مجرد نظم للأصوات، أم هى شىء آخر إلى جانب ذلك؟ إن النقطة التى بدأ منها

بيتهوفن هى الآلة الموسيقية، لا الثورة الفرنسية. فأى تقابل غريب أ هل تنحصر كل معرفة الموسيقى فى آلات البيانو، وهل لا يعرف شيئا عن الثورات ؟ وهل معرفته بأحد الموضوعين ينفى معرفته بالآخر ؟ وإذا كان من السخف أن نفسر موسيقى بيتهوفن بعطفه على اليعقوبيين (لأن الإنسان يمكن أن يكون يعقوبيا متحمسا وموسيقيا فاشلا) فإنه ليكون سخفا أشد أن نزعم أن موسيقاه لا تنبع إلا من معرفته بالآلات الموسيقية لا من الأحداث والأفكار السائدة فى عصره .

والقول بأن الموسيقى تتألف من أنغام مرتبة فى ارتباطات متنوعة عديدة - وأنها فن تجريدى وشكلى - أمر لا يقبل الجدل . ولكن هل لا تتجاوز ذلك ؟ هل تخلو الموسيقى من المحتوى لأنها غير موضوعية ؟ إن هيجل فى كتابه «فلسفة الفن» يقدم لنا إجابة هامة :

«إن هذه المثالية فى الجمع بين المحتوى وشكل التعبير، بمعنى الخلو من أى موضوع خارجى، يصور الجانب الشكلى الخالص للموسيقى. ولا شك فى أن للموسيقى مضمونا، إلا أنه ليس كذلك المضمون الذى نعنيه عندما نتحدث عن الفنون التشكيلية أو عن الشعر . إن ما ينقصها هو هذا التجسيد لموضوع خارج عنها، سواء عنينا بذلك الظواهر الخارجية الملموسة أو موضوعية الأفكار والصور الذهنية».

ويمضى هيجل موضحا :

« عندما تنجح الموسيقى فى التعبير عن تلك المشاعر الروحية

والأحاسيس السامية بوسائل حسية هى الأصوات والأنغام وصورها المتعددة، عند ذلك فقط تحتل الموسيقى مكانتها كفن حقيقى، بغض النظر عما إذا كان محتواها قد عبر بطريقة مستقلة ومباشرة من خلال الألفاظ ، أو إذا كان قد تحقق انفعاليا عن طريق موسيقى الأنغام نفسها وارتباطاتها الهارمونية وإثاراتها النغمية».

ولا يمكن أن نفسر التغيرات المستمرة التى طرأت على أشكال التعبير الموسيقى عبر القرون، ولا أن يفسر تطور الموسيقى ونموها خلال التاريخ، بمجرد ظهور آلات جديدة أو بالتقدم فى المهارة الفنية للموسيقيين . فإذا لم ندخل فى اعتبارنا سير التاريخ وأحداثه المتغيرة، سنواجه ظواهر لا نجد لها تفسيرا (بل إن استخدام بعض الآلات الموسيقية أو الامتناع عن استخدامها يرتبط إلى حد ما بالأوضاع الاجتماعية والاعتبارات الأيديولوجية. تذكر مثلاً رفض اسبارطة استخدام القيثارة الأثينية ذات العدد الأكبر من الأوتار، أو رفض المسيحية الإسكندرية استخدام آلات النقر الشرقية، إذ كانت فى القرنين الثالث والرابع لا تسمح بغير استخدام الآلات الوترية الكلاسيكية). ولا شك فى أن بتهوفن «استخدم أصوات الآلات الموسيقية» لإحداث التأثير الموسيقى المطلوب . ولكن فيم استخدم تلك الأصوات ؟ يقول هيجل : إن من طبيعة الموسيقى «أن تضفى روحا ... على الأصوات التى تنظم فى إطار علاقة نغمية محددة، وبذلك ترفع التعبير إلى مستوى لا يمكن بلوغه إلا عن طريق الفن ومن أجل الفن وحده». إن هذا العنصر الذى يرتفع إلى مستوى الصوت المنظم،

أى إلى مستوى «المحتوى» الموسيقى، هو التجربة التى يريد المؤلف الموسيقى أن ينقلها إلينا. وليست تجربة المؤلف الموسيقى تجربة موسيقية خالصة، وإنما هى أيضا تجربة شخصية واجتماعية، تتأثر بالفترة التاريخية التى يعيش فيها والتى تؤثر فيه بوسائل متعددة. ولا يجوز أن نغالى فى تبسيط هذا الأثر الذى تحدثه البيئة التاريخية فى المؤلف الموسيقى وأعماله، بل ينبغى على العكس أن نعمل بحذر وبلا غرور لاكتشاف الطرق المختلفة التى يساير بها مضمون إحدى القطع الموسيقية وشكلها الظروف السائدة فى عصرها. أما «ألا نسمع فى الموسيقى غير الموسيقى» وأن نستبعد ما «ارتفع» به المؤلف الموسيقى إلى المستوى الموسيقى، فإننا بذلك نقع فى ابتذال صارخ لا يقل عن محاولة تحليل عمل موسيقى بأسباب اجتماعية بحتة ودون نظر إلى مستواه أو شكله.

ماذا تعنى عبارة سترافنسكى الخطابية عندما يقول إنه لا يهم ما إذا كان بيتهوفن عندما ألف مقطوعة «البطولة» متأثرا ببونابرت الجمهورى أو بالإمبراطور نابليون؟ إذا كان سترافنسكى يقصد أن الإمبراطور نابليون (أو أى ظاهرة أخرى أو حدث آخر يعمل ضد الثورة) يمكن أن يلهم موسيقارا عظيما قطعة موسيقية عظيمة، لكان قوله مفهوما ولا خطر لأحد أن يعارضه، فليس ثمة من يزعم أن الثورة وحدها هى التى يمكن أن تلهم الأعمال العظيمة. ولكن إذا كانت التجربة الحاسمة «بالنسبة لبيتهوفن» هى الثورة الفرنسية – وليست الإمبراطورية أو نظام ميترنيخ – فلا شك فى أن لذلك أهميته فى فهم عمل بيتهوفن وشخصيته. ومهما يبلغ من عظمة

المحتوى فإنه لم يدفع موسيقارا ضعيفا لتأليف موسيقى عظيمة. ولكن ما يثير إعجابنا ببيتهوفن ليس مجرد تحكمه فى الشكل بل وكذلك المحتوى الرائع للعصر الثورى.

إن محتوى الموسيقى ليس من الوضوح كمحتوى الأدب أو الفنون البصرية. ولذا يمكن استخدام الموسيقى بسهولة كوسيلة لفل حدة الوعى. غير أن محتوى الموسيقى العظيمة ليس بعيدا عن التحديد إلى درجة تسمح – إذا استخدمنا نفس المثال الذى استخدمه سترافنسكى – بعدم الاهتمام بما إذا كان العامل الذى حدد ذلك المحتوى هو الثورة أم خيانة الثورة. وإننا لنجد رأيا مشابها – رأيا يقول بأن الموسيقى لا تعبر إلا عن مشاعر عامة غير محددة الباعث – لدى شوبنهاور إذ يقول:

«ولذا فإن الموسيقى لا تعبر عن هذه البهجة بعينها أو عن ذلك الحزن بذاته، أو عن ذلك الألم أو الفزع أو السرور أو المرح أو الإطمئنان، وإنما تعبر عن البهجة والحزن والألم والفزع والسرور والمرح والإطمئنان فى ذاتها، فى شكل مجرد إلى حد ما، فى طبيعتها الأصلية، بلا حواش، وبالتالى بلا بواعث».

ومن ثم فلا يهم أن تكون البهجة المتمثلة فى قطعة من الموسيقى نابعة من سرور أحد المضاربين فى البورصة لكسب مبلغ من المال نتيجة لمضارباته، أو فرحة طفل لرؤية شجرة عيد الميلاد، أو ذلك الشعور بالرضا الذى يشعر به السكير لمرأى زجاجة فاخرة من الشمبانيا، أو اطمئنان

المناضل عندما تنتصر القضية التى يكافح من أجلها. إنهم يفترضون أن الدافع إلى البهجة وطبيعتها المحددة أمور ليست ذات بال ؛ فالموسيقى لا تستطيع أن تعبر عن البهجة إلا بصورة مجردة، بحيث يكون الفارق بين بهجة بيتهوفن وبهجة رجل مثل «البهار» فارقا فى الدرجة وليس فى النوع. غير أن هيجل يرى غير ذلك عندما يكتب قائلا :

« إن تفسير الموسيقى من خلال الإحساس العاطفى الخالص بطبيعتها الأصيلة، والأثر الذى تتركه الأصوات الموسيقية بحسبانها مجرد توافق نغمى يجارى الحالة النفسية ... إنما هو تفسير شديد العمومية وشديد التجريد... ويوشك أن يصبح تفسيرا خاليا من المعنى وتافها ... فإذا كانت إحدى الأغانى تثير مثلا إحساس الحزن أو الأسى لفقد شىء فإننا سنسأل أنفسنا حتما ما هى طبيعة ما فقدناه ؟... إن الموسيقى لا توجه اهتمامها الرئيسى إلى الشكل المجرد لأحاسيسنا بل تهتم بحياتنا الداخلية التى تزداد امتلاء، ويرتبط محتواها المحدد ارتباطا وثيقا بالطبيعة المحددة للانفعال المثار، وبذلك فإن أسلوب التعبير يؤثر ، أو ينبغى أن يؤثر ، بصور مختلفة تبعا للطبيعة المتغيرة للمحتوى ».

إن سترافنسكى يريدنا أن نحكم على موسيقى بيتهوفن بشكلها وحده، بمجموع تأثيرها علينا «من حيث هى أصوات» ويقف شوبنهاور موقفا مماثلا وإن يكن أكثر عمقا :

« إذا ألقينا نظرة على الموسيقى الآلية الخالصة، سنجد أن سيمفونيات

بيتهوفن تثير أكبر قدر من البلبلة، فهى مرتبة أشد ترتيب ممكن، تحوى أعنف صراع، وتتحول فى اللحظة التالية إلى أجمل توافق... وفى هذه السيمفونيات تعبير عن كافة المشاعر والانفعالات الإنسانية : البهجة والحزن والحب والكراهية والخوف والأمل وغيرها ... فى درجات لا حصر لها، إلا أنها جميعا فى صورتها المجردة وحدها ودون تحديد مجسد، فى جانبها الشكلى وحده ودون كيان ملموس، كأنها الروح بغير مادة ».

وهنا أيضا نجد «حياتنا الداخلية التى تزداد امتلاء» وقد تحولت إلى تجريد بارد خاو . غير أن هذه الحياة الداخلية ليست مجرد شكل خالص أو روح خالصة، بل هى تنشأ من الأسلوب المحدد المجسد الذى استجاب به بيتهوفن لعصره، إنها تنتمى إلى العالم «الواقعى» الذى لا نجد فيه بهجة أو حزنا «مجردا» بل نجد حزنا له باعثه وبهجة لها محركها .

إن المارش الجنائزى فى مقطوعة «البطولة» ليس حزنا مجردا خاليا من أى معنى محدد، وإنما هو حزن باسل زاخر بالعاطفة الثورية، فهو لا يشبه حزن إنسان يبكى على محبوبته، ولا هو يتفق مع لهفة المسيحى على المسيح المصلوب، فالحزن الذى عبر عنه بيتهوفن فى سيمفونيته حزن ثورى ويعقوبى، وسؤال هيجل : «ما هى طبيعة ما فقدناه ؟» قد أجابت عليه موسيقى بيتهوفن بلا مواربة. وكذلك فى السيمفونية التاسعة نجد أن الفرحة التى تنفجر فى الحركة الكورالية ليس «أى» فرحة، ليست الفرحة «المجردة»، وإنما هى فرحة تنشأ من تناقضات هائلة، تنشأ رغم الكآبة واليأس وتتحداهما، وهى نفى لذلك اليأس، نفى عبر عنه بوعى تام، كما

أنها فرحة أبناء المدينة، وليس فيها شيء من ابتهاج الفلاحين فى أوقات الرقص أو الحصاد. ونحن إذا تأملنا «مضمون» موسيقى الغرفة التى ألفها بيتهوفن فى أواخر حياته، نجد أنها تعبر عن شعور موحش بالوحدة إلا أنها ليست وحدة «مجردة»، كما أنها تختلف تماما عن وحدة الراهب المتدين أو وحدة الفلاح الذى تحاصره الثلوج فوق الجبال، وإنما هى الوحدة الجديدة التى يشعر بها أبناء المدن والتى نشأت مع نشوء جماهير العصر الرأسمالى البرجوازى الحديث والتى وجدت أول تعبير موسيقى عنها لدى بيتهوفن. وبعبارة أخرى فإننا إذا ألقينا على أعمال بيتهوفن أكثر من نظرة عابرة، فلن نجد فيها كافة المشاعر والانفعالات الإنسانية «المجردة» وغير المحددة، بل ستجد فيها انفعالات ومشاعر محددة تماما لم تكن معروفة فى العصور السابقة فى ذلك الشكل المحدد من أشكال التعبير .

ولننتقل إلى مثال أقرب إلينا . هو قطعة هانز إيزلر المسماة «كانتاتا فى الذكرى الثالثة عشرة لموت لينين» . إن الأسلوب الجديد والأصيل الذى تعبر به هذه القطعة عن الحزن، يوضح مرة أخرى أهمية العناصر الملموسة والنابعة من المجتمع فى الموسيقى رغم طابعها الشكلى والمجرد . وصحيح أن إيزلر ألف مقطوعته مستندا إلى نص مكتوب، وقد كتبه بريخت، وهو نص لا يمكن أن ينطبق عليه أى وزن من الأوزان المألوفة. ومع ذلك كانت مهمة المؤلف الموسيقى مهمة عسيرة. فكيف نحزن على لينين؟ كانت الإجابة على هذا السؤال بالموسيقى لا تتطلب الموهبة الموسيقية فقط بل تتطلب أيضا مستوى عاليا من الوعى السياسى وخبرة فنية واسعة. وكان

على المؤلف، كخطوة أولى، أن يحدد لنفسه العناصر التى ينبغى تجنبها . فقد كان ينبغى أن يبتعد الحزن على لينين عن كل مشاعر ذات طبيعة كهنوتية، فلا يجوز أن تثير فى الذهن التراتيم الدينية أو أى أنغام لها طابع عصر الباروك . كما لم تكن أنغام مقطوعة «البطولة» - المعبرة عن الثورة البورجوازية الديمقراطية - ملائمة لطبيعة الثورة الاشتراكية العمالية وقائدها الفقيد، كما كان لا بد من الابتعاد عن كل مبالغة رومانسية أو مغالاة عاطفية من أى نوع . وكان على المؤلف أن يجد أسلوبا جديدا تماما، يتصف بالبساطة والإحكام والإيجاز والترفع، توحى موسيقاه بالانطلاق إلى أعماق المستقبل، لا إلى العالم الآخر المجهول بل إلى العالم المادى المشرق . لا إلى «الموت والتجلى»، ولا إلى البعث والنشور، بل إلى الإيحاء بأن لينين ما زال يعيش بين صفوف الطبقة العاملة التى كان قائدها ومعلمها . ومن مشكلة المحتوى هذه أمكن الانتقال إلى الشكل، إلى التداخل بين الأصوات الصولو النحيلة وصداها العميق المهيب. وكل ذلك يجرى داخل إطار النظام الاثنى عشرى، وتعد كانتاتا لينين، من ناحية التركيب الشكلى جديدة تماما. إلا أن هذا الشكل الجديد لم يطلب لذاته بل حدده المحتوى الجديد .

لقد حاولت أن أقدم أمثلة لمسألة المحتوى والشكل فى الموسيقى، ولكنى لا أريد أن أخفى الصعوبة التى تنطوى عليها هذه المسألة. فنحن نجد فى الموسيقى التى تؤلف لتكون مصاحبة لكلمات، أن «المحتوى» يكون ظاهرا لدرجة أو لأخرى فى النص، وإن كانت تلك الموسيقى نفسها

تستطيع الانفصال عن النص أو السيطرة عليه. وهى تكتسب فى العادة قوة خاصة إذا كانت مناقضة للنص لا مسايرة له. ولكن كيف نحدد «محتوى» الموسيقى المعتمدة على الآلات ؟ إن أنصار الميتافيزيقا لا يجدون صعوبة فى التفسير : فشوبنهاور يرى أن الموسيقى «مستقلة تماما عن عالم الظواهر»، وإنها «صـــورة من الإرادة ذاتها». وإنه لهذا السبب بالذات فإن «تأثير الموسيقى أكبر وأبلغ من تأثير الفنون الأخرى؛ لأن تلك الفنون تتحدث عن الظل فى حين تتحدث الموسيقى عن الجوهر». ويرى هيجل أن مضمون الموسيقى هو «الحياة الداخلية الذاتية الحرة للنفس» وذلك رغم أن هيجل - وهو أستاذ الجدل - كان لديه كلام كثير يقوله عن العناصر الملموسة والمحددة فى الموسيقى، وبذلك فاق شوبنهاور فى هذا الصدد . ولكن ليس من اليسير على المؤمن بالمادية الجدلية أن يحدد ما يمكن أن يعتبر «محتوى» الموسيقى، وهو قبل كل شىء لا يستطيع أن يقدم لهذا المحتوى تعريفا عاما، ويجد نفسه مضطرا إلى دراسة كل عمل على حدة من جوانبه الملموسة المتعددة، وإلى الاهتمام بتفاصيل التطور التاريخى للموسيقى، وبالوظائف المتغيرة للموسيقى فى مجموعها ولكل شكل موسيقى على حدة. وهذه مهمة ما زالت تنتظر من ينجزها. ولست من أصحاب النظريات فى الموسيقى، وليس فى وسعى أن أقدم أكثر من بضع آراء متناثرة، وإنى لأرحب بأى تصحيح أتلقاه .

كان هدف الموسيقى منذ البداية أن تثير المشاعر الجماعية، وأن تكون حافزا للعمل، أو للجنس، أو للحرب. وكانت الموسيقى أداة لإخماد

الحواس أو إثارتها، كتعويذة مهدئة أو كحافز للنشاط . كانت تستخدم لتحويل الكائنات البشرية من حالة إلى أخرى، ولم تكن تستخدم لتصوير الظواهر الموجودة فى العالم الخارجى . ولذا فإننا لن نستطيع أن نسأل عن «محتوى» الموسيقى المبكرة . فالأسئلة الزائفة تولد إجابات بلا معنى. إن صوت الطبول وخشخشة قطع الخشب ورنين المعادن ليس لها محتوى . أما أثر الأصوات المنظمة على الكائنات البشرية فهو الوحيد الذى يحمل معنى. وكانت الوظيفة الاجتماعية للموسيقى أن تحدث هذا الأثر، لا أن تصور الواقع. وكما أوضح هانز إيزلر فإن ثمة «روابط تلقائية» تنشأ نتيجة للإيقاعات المحددة ولتتابع الأنغام والصور الصوتية. وما زال جانب كبير من تأثير الموسيقى حتى يومنا هذا يتحقق من خلال هذه «الروابط التلقائية» (المارشات العسكرية، والمارشات الجنائزية، وإيقاعات الرقص إلخ...) فهى تتيح فرصة المشاركة المباشرة حتى للمستمع العادى الذى لم يتلق أى تدريب موسيقى خاص. وكانت هذه القدرة الخاصة للموسيقى على خلق المشاعر الجماعية، وجعل الناس «على قدم المساواة من الناحية العاطفية» لفترة من الزمن، كانت ذات فائدة ظاهرة للمنظمات العسكرية والدينية. فالموسيقى من بين جميع الفنون هى أقدرها على حجب العقل، وعلى التخدير، وعلى فرض الطاعة العمياء، بل وعلى الاستعداد لبذل النفس .

وقد استخدمت كافة المؤسسات الدينية - وفى مقدمتها الكنيسة الكاثوليكية الرومانية - هذه القدرة الخاصة للموسيقى استخداما منظما .

فلم تكن الكنيسة الكاثوليكية فى بدايات القرون الوسطى تطلب من الموسيقى أن تكون «جميلة» بل لعل العكس هو الصحيح. كانت وظيفة الموسيقى فى ذلك الحين أن تدفع المؤمنين إلى حالة من الندم الشديد وإلى الشعور بالخضوع والمذلة، وأن تقضى على كل أثر للفردية فى نفوسهم وتجعل منهم جماعة خاضعة مستسلمة. ولا شك فى أن كل إنسان كان يذكر بمعاصيه الفردية، غير أن الموسيقى كانت تتيح له العودة إلى الشعور بالخطيئة الشاملة والرغبة العامة فى الخلاص. وكان «محتوى» هذه الموسيقى دائما واحدا لا يتغير : إنك مخلوق تافه خاطىء بلا سند أو معين، ومن الخير لك أن تتألم لآلام المسيح فتنجو بذلك روحك. وقد كتب هيجل عن هذه الوظيفة للموسيقى الكنسية القديمة يقول :

«إننا نجد فى الموسيقى الكنسية القديمة – ولنأخذ لحظة رفع المسيح على الصليب مثلا – إن المعنى العميق المتمثل فى الفكرة الرئيسية عن آلام المسيح وموته ودفنه، ليس مجرد تعبير عن مشاعر شخصية للعطف أو الألم الفردى الناتج عن تلك الوقائع، وإنما هو احتمال تلك الوقائع نفسها، أى بعبارة أخرى أن هارمونية الموسيقى النغمية تحرك وتثير ما فى تلك الوقائع من عمق ومغزى. والانطباع الذى تتركه إنما يأتى نتيجة لتأثير الموسيقى فى نفوس من يسمعونها. فنحن ندرك بالفعل آلام المسيح وهو يصلب، ولا نكتفى بتكوين فكرة عامة عنها، وإنما الهدف الرئيسى أن نشعر فى أعماق كياننا بحقيقة ذلك الموت وذلك الألم المقدس، بحيث نتمثل واقعه بقلوبنا وأرواحنا، وبحيث يصبح وكأنه جزء منا، يمتد فى ثنايا حياتنا الواعية بأسرها ويستبعد كل ما عداه».

وبعبارة أخرى فإن تلك الموسيقى الكنسية القوية لا تثير شعورا «غير محدد» يسمح بروابط مختلفة فى ذهن كل فرد (كما تفعل الموسيقى السيمفونية الحديثة مثلا) فهى على العكس تفرض على المستمع استجابة محددة لا تحتمل أى نزعة ذاتية.

وإذن، فإن «محتوى» مثل هذه الموسيقى الكنسية إنما يحدده النص الدينى والروابط التى يثيرها : كالعذاب المقدس، والخطيئة البشرية، وغيرهما. غير أن ثمة عنصرا جوهريا آخر : وهو الطائفة الدينية نفسها، فأفرادها لا يكونون مجرد «مستمعين» بل يشكلون جماعة مترابطة حقا. ويقول «هيجل» إن الموسيقى تستخدم «التوتر» فى حواس هؤلاء المستمعين وليس هدفها إيجاد شعور ذاتى غير محدد بل إيجاد انفعال جماعى موحد. هدف هذا النوع من الموسيقى هو إيجاد حالة نفسية محددة ومقصودة، والعمل بإصرار من أجل بلوغها. وليست وظيفتها «التعبير عن المشاعر» بقدر ما هى إيجادها. وقد يقال (وبشىء من الحذر) إن «محتوى» مثل هذه الموسيقى ليس فى داخلها فقط بل فى خارجها أيضا، فهو مجموع التعبير والتأثير، الأصوات المحركة والمستمعين الذين تحركهم تلك الأصوات. ويصدق نفس القول على موسيقى الرقص غير الدينى، وموسيقى المارشات العسكرية والجنائزية. فموسيقى الرقص ليس لها مضمون فى ذاتها، ووظيفتها استثارة الرغبة فى الرقص، وهى تكتسب مضمونا عن طريق حركة الراقصين وانفعالهم. أما الطابع المميز للرقصة فيحدده المجتمع، فتكون أحيانا رقصة من رقصات الطقوس أو رقصة خفيفة،

رقصة فالس أو روند آندرون . والغريب أن العنصر الاجتماعى يجد تعبيرا عنه فى الشكل الموسيقى وحده - أى أن «المحتوى» الاجتماعى يظهر بالكامل من خلال الشكل - ولا نكاد نجد أى محتوى آخر إلا نادرا . وينطبق القول نفسه على المارشات العسكرية التى يحدد المجتمع شكلها أما «محتواها» فيتمثل فى الجنود الذين يسيرون على أنغامها . ولكن عندما تدخل مثل هذه الأشكال الموسيقية فى تركيب سيمفونية أو مقطوعة للكونسير، فعند ذلك يبدو - بسبب ما يتصل بها من «روابط تلقائية» - أن لها «محتوى» فى ذاتها، وأنه أصبح لها حياة خاصة بها . وبذا نجد فى الموسيقى، هذا الفن المحير، أن المضمون يتحول باستمرار إلى شكل كما يتحول الشكل إلى مضمون . فالمضمون الاجتماعى يمكن أن يظهر فى البناء الموسيقى وحده، كما أن المحتوى الجديد يمكن أن يستخدم الأشكال القديمة، بإضفاء وظائف جديدة عليها .

ولا بد أن نميز بين الموسيقى التى لا تهدف إلا إلى إحداث أثر موحد مقصود ، بحيث تدفع جماعة من الناس إلى عمل جماعى محدد، والموسيقى التى يتمثل معناها فى التعبير عن المشاعر أو الأفكار أو الأحاسيس أو التجارب، وهى الموسيقى التى لا تؤدى إلى التقريب بين الناس وجعلهم كتلة متجانسة لها استجابات موحدة، بل تؤدى بالعكس إلى إثارة الخواطر الفردية الذاتية وتحركها حركة حرة . وكانت الموسيقى الدينية فى بدايات القرون الوسطى تنتمى إلى النوع الأول، بحيث نستطيع أن نقول إنه كان لها طابع «موضوعى»، على نقيض الطابع التعبيرى «الذاتى» للموسيقى

الدنيوية التى جاءت نشأتها مع نشأة البورجوازية . وإذا نحن درسنا العملية الطويلة والحافلة بالتناقضات والتى انتهت بتحويل الموسيقى إلى العلمانية، فلن نجد مفرا من الاعتراف بأن الموسيقى ظاهرة اجتماعية هامة . وهى إذا كانت تتألف من أصوات منظمة فإن هذا التنظيم للأصوات يساير تنظيم المجتمع فى عصر معين . وقد بدأ تحول الموسيقى إلى العلمانية مع ظهور المنشدين الجوالين والحركات الكبرى الخارجة على الكنيسة - أى مع البدايات الأولى لتمرد الفرسان والتجار - ثم امتد بالتدريج إلى الموسيقى الدينية نفسها، بحيث أصبحت موسيقى دنيوية بمضى الوقت . وكانت الموسيقى الكنسية القديمة مرتبطة بالكنيسة ارتباطا لا ينفصم . وكان «مضمونها» هو الطقوس الدينية، ولم تكن تهدف بكل روعتها القاسية وغير الشخصية إلى إمتاع المستمع، بل إلى إخضاعه، بحيث تفرض عليه أن يغنى راكعا، فى القضية المقدسة . ولكن فلنتأمل لحن «وقفة الأم Stabat Mater» (*) لبرجوليزى Pergolesi، أن روعته ورقته الدنيوية تزداد وضوحا إذا قورن بالموسيقى الكنسية السابقة . ولم تعد هذه الموسيقى مرتبطة بالكنيسة بل يمكن عزفها فى أى قاعة، بل وشرعت فى اتخاذ طابع الأوبرا . وإذا كان النص الدينى ما زال يشكل «محتواها»، فإن الموسيقى بدأت هنا تؤدى دورها إلى جانب النص ، بحيث تؤكد معناه فى الجانب الإنسانى والذاتى، وتبتعث كثيرا من الروابط المتباينة . وجاءت بعد ذلك الأوراتوريات العظيمة التى وضعها باخ وهاندل - اللذين هاجرا من

(*) ترتيل أقرته الكنيسة الكاثوليكية فى القرون الوسطى ويبدأ بعبارة «وقفت الأم المفجوعة» .

الكنيسة إلى قاعات الكونسير ، ولم يكن ذلك من قبيل المصادفة - فمثلت تحولا إنسانيا عظيما للمحتوى الدينى ، وبدلا من أن ترمى إلى إغراق ذاتية الإنسان وقلبه أصبحت تقويها وتؤكدها. وأى فارق هائل بين العذوبة الدنيوية لقداس هايدن والقوة الساحقة العنيدة للموسيقى الكنسية القديمة ! ثم تحقق التحول الدنيوى للموسيقى المقدسة فى قطعة «القداس الحافل» Missa Solemnis التى كانت أكبر من أن تعزف فى أى كنيسة. وإن عزفها فى الكنيسة ليكون أمرا مخالفا للمنطق، فالذاتية التعبيرية فيها تجعل من الإطار الجامد للطقوس الدينية جميعا أمرا لا معنى له . فهو عمل ليست فيه أدنى نفحة من رائحة البخور، ولا أيسر سحابة من سحب السماء. وهو يتحدى النص الذى بنى عليه، فلا يتحدث عن الله أو الخطيئة أو الندم أو المذلة أو الخضوع، وإنما يتحدث عن الإنسان وحده، الإنسان الذى يقف رافع الرأس معلنا ألمه وفرحه، عظمته وانتصاره. ليس «محتوى» هذه الصلاة هو الله بل الإنسان فى عصر ثورى .

ويمكن أيضا أن نرى هذا الاتجاه العلمانى النامى فى الأشكال الموسيقية المتطورة، إذ نستطيع أن نقول بوجه عام أن البوليفونية هى موسيقى النظام الاقطاعى، موسيقى نظام لكل صوت فيه مكانه المحدد وكل صوت يتبع الآخر دون تنافس أو تزاحم، وفى دقة كونترابونطية كاملة. أما الهوموفونية فهى موسيقى البورجوازية الصاعدة، موسيقى عصر التغير الاجتماعى، وهى الموسيقى التى تعبر عن صراع متزايد بين الجمل الموسيقية، وذلك خضوعا فى البداية لمبدأ المنافسة والمزاحمة (مدرسة مانهايم) ثم خضوعا

للصراع الطبقى فيما بعد. ولم يعد طابع الموسيقى يتحدد بجملة موسيقية واحدة تعالج معالجة بوليفونية، بل يتحدد بالصراع بين الجمل، والتوتر والتقابل الذى لم يكن معروفا من قبل ، والقدرة على التعبير والتأثير فى الحواس. ولم تعد الموسيقى موجهة إلى جماعة إنسانية متجانسة بل إلى «جمهور» غير متجانس. ولم يحدث ذلك دفعة واحدة بل نضج بين يدى الموسيقى القديمة، تماما كما نضجت البورجوازية بين يدى النظام الاقطاعى القديم . فتسلل مبدأ الهارمونية إلى البوليفونية التى كانت لا تزال مزدهرة، بحيث يبدو أن باخ مثلا ما زال يتبع قوانين البوليفونية، فى حين كان فى الواقع أول الموسيقيين العظام الذين استخدموا الهارمونية. وفى وسعنا أن نقول إنه حيثما توجد الهارمونية والموسيقى القائمة على التعبير الواضح، تكون البورجوازية على الأبواب، تقدم المزاحمة التجارية فى صورة رفيعة هى صورة التزاحم بين الجمل الموسيقية.

وكانت النزعة العلمانية للموسيقى تعنى سيادة البورجوازية، وكأنما حل التاجر محل رجل الكنيسة ، فلم تعد الموسيقى تعبيرا عن نظام دينى مستقر بل عن منازعات دنيوية محتدمة . وتطورت السيمفونية من موسيقى الباروك القائمة على الجملة الواحدة، وظهرت كشكل جديد للتناقض. إن الوحدة التى عرفتها العصور السابقة أخلت مكانها للمزاوجة وللصراع بين الأضداد ، ودخل الموسيقى عنصر ثورى .

وكان المضمون الجديد واضحا تماما فى بعض الأعمال، مبهما وغير محدد فى بعضها الآخر . وإن كان قد ظهر على الأغلب كموقف عام، كأنه أحد

التيارات السائدة فى عصره، أو كأنه نغمة خافتة تتردد، تكون اجتماعية أحيانا وفردية أحيانا أخرى (النزعة الإنسانية، والتفاؤل الثورى، وخيبة الأمل، والشعور بالوحدة والعزلة، والاكتئاب إلخ ..) وتظهر فى صورة ذاتية قوية، وفى التحكم فى الجانب الشكلى. وكان من السمات المميزة لهذه الموسيقى العلمانية أنها تتجه بصورة متزايدة نحو الذواقة والمتخصص، على عكس الموسيقى الدينية التى لم تكن تتجه إلى عاشق الموسيقى المثقف بل إلى جماعة المؤمنين المتعطشين إلى الرضا الدينى أكثر من تعطشهم إلى الرضا الفنى. وقد يبدو لأول وهلة أن ذلك لا يتفق مع طبيعة هذه الموسيقى التى تمتد جذورها إلى الدنيا الواقعية للناس، والتى كثيرا ما احتوت الرقصات الشعبية والأغانى الفلكلورية. وأدى هذا العنصر الشعبى (الذى تميل أحيانا إلى المبالغة فى أهميته) وتلك الثروة من الخواطر التلقائية التى تساعد المستمع على الفهم، بالإضافة إلى قدرة الموسيقى الجديدة على التعبير وعلى مخاطبة الحواس، أدى ذلك كله إلى جعل الأعمال ذات التركيب الشكلى المعقد الذى كان قمينا بأن يجعلها غير مستساغة فى الأسماع غير المدربة، جعلها تحدث أثرا مباشرا ملموسا بين الجماهير الغفيرة. وعلى سبيل المثال فإن الحركة الأخيرة فى مقطوعة «البطولة» التى تلقى استجابة شعبية مباشرة، تعد من الناحية الشكلية من أصعب أعمال بيتهوفن الموسيقية. ولا شك فى أن طريقة استخدام شكل الباساكاليا (*) Passacaglia الباروكى كجزء من سيمفونية تتخطى الحدود التقليدية للباروك، أمر يصعب أن

(*) شكل يستخدم فيه نفس اللحن المكرر بانتظام فى القرار.

يدركه الجمهور العادى، ولا يمكن أن يحيط به غير الخبير بالموسيقى. وكان هيجل أول من لحظ هذه الصفة الخاصة بموسيقى الآلات فى عصره. إذ كتب يقول :

« إن الشخص العادى يفضل الموسيقى المصاحبة للغناء. أما الخبير الذى يستطيع أن يتتبع العلاقة بين الأصوات الموسيقية والأنغام الصادرة عن الآلات كتركيب متكامل، فيستمتع بالنتيجة الفنية للتنغيم الهارمونى وما يتداخل فيه من ألحان وانتقالات، يستمتع بذلك كله فى ذاته... ولا شك أن المؤلف الموسيقى يستطيع أن يضفى على عمله مغزى خاصا، يحتوى من أفكار ومشاعر محددة، ويعبر عنها ببلاغة بحركات لا يمكن استبدالها بغيرها. كما يستطيع أن يتخلى عن مثل هذا التخطيط ويوجه كل همه للبناء الموسيقى فحسب.... وربما بلغ المؤلف الموسيقى مدى أبعد إذا ما اهتم بجانبى التأليف، أى بالتعبير عن المحتوى - ولو بصورة أقل تحديدا من التعبير فى الأسلوب السابق - كما يهتم بالبناء الموسيقى الذى يستطيع عن طريقه أن يؤكد اللحن أحيانا ويؤكد عمق الهارمونية أحيانا أخرى، أو يكون فى وسعه أخيرا أن يدمج أحدهما فى الآخر ».

وكان الطابع المجرد والشكلى للموسيقى التى لم تعد مقدسة ولم تعد مرتبطة بالدين يتطلب البراعة والأصالة والقدرة على الإبداع. وكانت ثمة مخاطر تحف بذلك كله. وأصبح جانب كبير من الموسيقى الآلية مقصورا على استمتاع فئة محددة من المتذوقين. وترتب على ذلك ظهور نوعين من الموسيقى : الموسيقى «الرفيعة» المنعزلة عن الشعب، موسيقى التسلية التى

لا قيمة لها على الأغلب. ورغم أن الهوة بينها أصبحت مشكلة حقيقية فى الفترة البورجوازية الأخيرة، إلا أننا لا يجوز أن ننظر إلى هذا التطور نظرة اجتماعية قائمة على المبالغة فى التبسيط. ولا يجوز أن ننسى أن كثيرا من الأعمال الكبرى لباخ وموزار وبيتهوفن وبرامز لم تكن «شعبية» فى يوم من الأيام، ولا يشعر بمتعتها اليوم غير قسم ضئيل من المجتمع. (وإن توسيع هذا القسم ليعد من الأهداف التى ترمى إليها التربية الموسيقية المنظمة).
وإذا أردنا أن نكون عادلين فى حكمنا على التجارب الموسيقية وأن نقدر أهميتها من الناحية الفنية، فينبغى أن نذكر أمرين: أن المؤلف الموسيقى، شأن غيره من الفنانين، إنما يخدم آخر الأمر حاجة «اجتماعية». غير أن ثمة أيضا حاجته الفردية كفنان لأن يستمتع بما يفعل. وكانت هذه المتعة مستبعدة فى الموسيقى المقدسة أو مضطرة إلى الاختفاء أو التنكر. أما فى الموسيقى العلمانية فقد تحررت هذه الرغبة وباتت تطالب بحقوقها بإصرار. وعندما يقول هيجل أن المؤلف الموسيقى يمكن أن يوجه اهتمامه، إلى جانب المحتوى، إلى «البناء الموسيقى لعمله وجمال هذا البناء وروعته» فإنه يسلم بالمتعة الخالصة التى يجدها كل فنان عندما يستخدم الإمكانيات المعقدة والمتعددة لفنه (وقد أوردت مثالا من الحركة الأخيرة من مقطوعة «البطولة»، وهى الحركة التى يتخلى فيها بيتهوفن عن الطابع الانفعالى الثورى للسيمفونية، ويداعب الإمكانيات الشكلية ويستغرق فى متعة ممارسة قدراته الفنية الهائلة).

إن المتعة البهيجة التى يجدها الفنان فى التغلب على المشكلات العسيرة

للشكل، تتضمن عنصرا ذهنيا عميقا لا يجوز تجاهله عند الحديث عن طبيعة الفن وجوهره. وفى الرياضيات نفسها يستبعد العلماء أحيانا أحد الحلول لمسألة لمجرد أن الطريقة التى تحقق بها مطولة ومعقدة. ويتحدث علماء الرياضة عن الحلول والمعادلات «الأنيقة»، وهى لا تكون أنيقة لمجرد كونها صحيحة بل لكونها أيضا جميلة فى جانبها الشكلى. ويصدق نفس القول على الفنون وبدرجة أكبر: «فأناقة» الحلول التى توجد للصعوبات الشكلية تعد فى ذاتها صفة ذات أهمية كبرى. فشكل العمل الفنى مسألة أكبر من أن تكون مجرد وسيلة ملائمة لإبلاغ محتواه: بل ينبغى أن يكون حلا أصيلا و«أنيقا» للصعوبات التى لا تنشأ من المحتوى وحده بل وكذلك من متعة الفنان الخالصة والنابعة من التحكم فى الشكل. إن الشكل هو دائما نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة. وبذلك تتحول الصفة الجمالية إلى صفة ذهنية. ولا يسع المؤلف الموسيقى أن يؤلف للشخص العادى وحده، إذ سيؤدى ذلك إلى فقر الموسيقى وركودها، وخاصة الموسيقى المعتمدة على الآلات. وينبغى للمؤلف دائما أن يعالج قضايا شكلية لا يستطيع إدراك حلها غير المستمعين الذين تلقوا تدريبا خاصا، والذين ينبغى فى الوقت نفسه – ليحصلوا على القدر الأكبر من المتعة – أن يوجهوا اهتمامهم إلى المضمون أيضا، مهما يكن غامضا، بقدر ما يوجهونه إلى البناء الشكلى للموسيقى. إن الاكتشافات الشكلية الدقيقة والحلول الشكلية البارعة يمكن أن تخفى على الشخص العادى، بل ويمكن أن يراها غريبة وغير مناسبة، ولكنها مع ذلك ضرورية لإكساب العمل الفنى غنى،

ولدفع الموسيقى (وكل فن آخر) إلى التطور. وهذه القدرة الشكلية على الإبداع، هذا «العبث» الجاد بوسائل التعبير، هى التى تحدد فى بعض الأحيان مستوى العمل الفنى. ويتحدث ماياكوفسكى فى مقالته «كيف يكتب الشعر» عن «أغنية موزونة» وضعها لرجال الجيش الأحمر أثناء دفاعهم عن مدينة بتروجراد فيقول: «إن الشيء الجديد الذى يبرر تأليف هذه الأغنية هو الوزن... (ثم يورد أحد أوزان الشعر) فتلك الجدة فى الوزن تضفى على الأغنية كلها طابعا شعريا خاصاً». وإنى لعلى ثقة من أن جنود الجيش الأحمر لم ينتبهوا إلى هذا التجديد الشكلى، فى حين أن شاعر الثورة العمالية العظيم يخبرنا أن ذلك التجديد بالذات هو الذى جعل من أغنية الجيش الأحمر شعرا وفرض لها مستوى خاصا. وإن الأمر ليصدق بدرجة أكبر على الموسيقى، حيث يتداخل الشكل والمضمون بصور متعددة حتى ليصعب الفصل بينهما.

ولما كان العنصر الشكلى فى الموسيقى قويا إلى هذا الحد فإننا نرى أحيانا ميلا إلى ظهور النزعة «الشكلية» المتطرفة. ولكن لما كانت الموسيقى أشد أشكال الفن شكلية وتجريداً فإننا يجب أن نحذر من وصف أعمال موسيقية بعينها بأنها «شكلية» دون أن نبنى حكمنا على أساس متين، وإلا لوجدنا أننا سنكتشف آثار شكلية فى موسيقى الباروك البوليفونية، وفى مقطوعات باخ للبيانو، بل وفى بعض المؤلفات لموزار وبيتهوفن وبرامز. وأعتقد مخلصا أن التعريف التالى للنزعات الشكلية فى الموسيقى يمكن أن يكون تعريفا ملائما:

أولاً: البراعة المعتدة بنفسها والتى يقصد المؤلف إليها فى ذاتها، أى البراعة التى لا تهتم بحل مشكلات البناء الموسيقى بل تهتم بالبريق التكنيكى وحدة وبصعوبة الأداء، وأن تبهر المستمعين. ومثل هذه البراعة الشكلية لا تقف على مسافة من الجمهور، بل إنها تعتمد اعتمادا أساسيا على إعجابه بها، ولذا فإن النقد الذى يوجه إليها ليس الغرور الفنى بقدر ما هو الجرى وراء التصفيق.

ثانياً: التقليد الأعمى، والخضوع المطلق للقواعد القديمة، والتخام المقطوعة بالهارمونية والعذوبة، فى ظل عالم حافل بتنافر الأصوات، وتقديم الألحان الرومانسية الرعوية بهدف إسكات صوت قاذفات القنابل النفاثة. إن هذا الطراز من الموسيقى «الحديثة» إنما يعيش عالة على تراث الموسيقى الأوروبية السابقة. وشكليته هى شكلية الأكاذيب: إنها وليمة المفلسين، التى تفتتح بلحن المارسييز (الذى لا يعزف كمحاكاة ساخرة يقدمها أوفنباخ، بل لدفع بعض السادة النهمين إلى الوقوف على أقدامهم فترة قصيرة، والإشادة بماض انحطت سمعته وساءت نظرة الناس إليه). إن هذا النوع من الموسيقى يعيش رغم أن محتواه قد ضاع، ورغم أن أشكاله فقدت كل قوتها ومغزاها، ورغم الفراغ الذى شملها بعد ازدهار الحياة وصخبها. إنها تستمر فى عزف ألحانها الطريفة وكأن لم يحدث فى العالم شىء له أهمية خلال المائة عام الماضية، وكأن وظيفة المؤلف الموسيقى فى منتصف القرن العشرين هى الاستمرار فى ترديد الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية والبورجوازية. لقد كانت تلك الموسيقى عظيمة فى يوم من الأيام، غير أن

تقليدها فى ظل الظروف المتغيرة، بدلا من الاستفادة منها بطريقة خلاقة، بعد شكلية من أسوأ وأتعس الأنواع .

ثالثاً : تعمد استبعاد كل حرارة أو شعور من المقطوعة الموسيقية . وإذا كان من الضرورى بعد فترة أسرف فيها المؤلفون إسرافا هستيريا فى التعبير عن العاطفة، أن تلجأ الموسيقى إلى العلاج بالماء البارد حتى يمكن أن تتخلص من الشحم الزائد، إذا صح هذا التعبير، حتى تتمكن من استعادة الانضباط القديم والمهابة المفقودة، فإننا لا نستطيع أن نقبل الرأى القائل بأنه ليس للموسيقى صلة بالتعبير عن المشاعر وإنما هى تجسيد للشكل الخالص. وحتى إذا سلمنا بأنه يمكن، باستبعاد المشاعر تماما، أن نصل إلى «الموسيقى الكونية، لغة النجوم والبللورات، لغة الذرات والإلكترونات»، فإن ذلك القول لن يقنعنا . ونحن لا نستبعد إمكانية التعبير عن قوانين المادة غير العضوية فى صورة موسيقية، ولا نحن نرفض بأى حال التجارب التى تجرى فى هذا الاتجاه . غير أننا أيضا لسنا على استعداد للتخلى عن الجانب الإنسانى للموسيقى كتعبير عن المشاعر والحوادث والأفكار. إن الموسيقى المقدسة التى لم تعترف بالذاتية وزعمت لنفسها «موضوعية» اجتماعية، كانت موسيقى رائعة. لكن الموسيقى الباردة ذات النزعة المثقفة والشبيهة بالأنغام الدينية والتى تظهر فى بعض صور الموسيقى الحديثة، والتى تعود بصورة مفتعلة إلى العنصر «المقدس» الذى لم يعد يتلاءم إطلاقا مع محتوى عصرنا، لا يمكن أن تفسر إلا بأنها عارض

من أعراض الغربة العنيفة. وتلك هى الشكلية الواعية التى تحاول عبثا أن تخدعنا بمحتوى «كونى» متوار .

لقد حاولت أن أشرح بكل إيجاز قضية الشكل والمضمون فى الموسيقى . وإنى لأدرك تماما أن محاولتى لم تكن مرضية . فالتبسيط فى هذا المجال شديد الخطر . ومضمون الموسيقى متعدد الجوانب وصعب التحديد على عكس الفنون الأخرى. لكن هذا السبب ذاته يجعل التطور المقبل للموسيقى متوقفا على مدى تعبيرها عن موقف جديد، وإدراك جديد للحياة ، وفهم جديد، وجماعة إنسانية جديدة : هو موقف الطبقة العاملة ، وإدراكها ، وفهمها، والجماعة الإنسانية التى تقيمها .

الفصل الخامس

ضياع الحقيقة واكتشافها

تحدث الرومانسى الألمانى لودفيج تيك عن «ضياع الحقيقة» لأول مرة فى المقدمة التى كتبها للطبعة التى أصدرها من مؤلفات هنريش فون كلايست. وإذا كان «ضياع الحقيقة» لم يبدأ إلا فى صورة مبهمة فى ذلك العصر الرومانسى، فقد أصبح من القضايا الرئيسية فى المرحلة الأخيرة للعصر الرأسمالى الذى يتميز بتغلغل الصناعة فى أرجائه.

لقد تحول العالم الرأسمالى التجارى الصناعى إلى «عالم خارجى» له علاقات مادية متينة وروابط مادية لا تنفصم. ويشعر الإنسان الذى يعيش وسط هذا العالم بالغربة عنه وعن نفسه. وكثيرا ما يوجه النقد إلى الأدب الحديث والفن الحديث لأنهما يحطمان الواقع.. ولا شك فى أن ثم اتجاهات كهذه. غير أنه ليس من الصحيح أن الكتاب والرسامين هم الذين ألغوا الواقع أو حطموه. فالواقع الذى بات ينتمى إلى ما قبل الأمس، الواقع الذى غدا منذ أمد طويل شبحا لما كان عليه، نجده محفوظا فى إطار جامد من العبارات والأحكام المسبقة والنفاق. وإن الإنتاج الأخير لتلك الآلة الضخمة للبحث والاستقصاء والتحليل والإحصاء وعقد المؤتمرات وتقديم التقارير وعناوين الصحف، هو هذه الصورة المضحكة التى تجسد عالما موهوما يقال إنه ملك لكل إنسان وهو فى الوقت نفسه ليس ملكا

لأى إنسان. فالوهم يحل محل التناقض . وينتج عن التعدد الهائل فى «وجهات النظر» أن يفرض تماثل الرأى البغيض. وتسبق الإجابة السؤال . وتقدم المرة بعد المرة عشرات من الإكليشيهات التى كان بعضها فى يوم من الأيام انعكاسا صحيحا للواقع، ولم يعد اليوم من شبه بينها وبين الواقع إلا بقدر ما نجد من شبه بين ملوك البترول وصور القديسين .

وقد كتب الكاتب النمساوى الساخر كارل كراوس (*) يقول : «أصبحت أعتقد أن الأحداث لم تعد تحدث، وأن الأكليشيهات تتحرك بدلا من ذلك من تلقاء نفسها». إن الأمور أصبحت أعقد من أن يستوعبها الناس، والوسائل تجاوزت الغايات، والأدوات تجاوزت المنتجين. وقد كتب كارل كراوس عن الصحافة يقول :

«مرة أخرى نجد أن أداة خرجت عن سيطرتنا. لقد كلفنا أحد الرجال بأن يقدم لنا تحقيقا عن الحريق المشتعل، وكان المفروض أن يؤدى دورا ثانويا تماما فى الدولة بأسرها، إلا أنه وضع نفسه فوق الدولة، وفوق النار المشتعلة وفوق البيت المحترق، بل فوق الحقيقة وفوق خيالنا».

وقد كتبت هذه الكلمات منذ نصف قرن. ومنذ ذلك الحين سارت عملية «تحطيم الواقع» بخطى فسيحة.

ولم يعد ضياع الحقيقة هذا خافيا على الكثيرين من الفنانين والكتاب

(*) كارل كراوس (١٨٧٤-١٩٣٦) كاتب وناقد وشاعر، ولد فى تشيكوسلوفاكيا . أسس فى ١٨٩٩ مجلة «أداى فاكل» التى اشتهرت بنقدها اللاذع لحياة الطبقة الوسطى والصحافة عصرها.

ذوى الموهبة والإخلاص فى العالم الرأسمالى. وهم يرفضون أن تسوقهم إلى الضلال تلك العبارات البالية والجمل الزائفة، ويرفضون ذلك النظام الذى يفرضه عليهم «الرأى العام» المسيطر ويقدمه لهم على أنه الحقيقة والواقع، ويصرون على رؤية الأشياء «كما هى». إنهم يبدون كل أشكال الدعاية، ولا يطمئنون إلى أى أيديولوجية، ويتصدرون للبحث عن واقع يتخطى العالم الوهمى المؤلف من أشباه الحقائق والعبارات والنظم الاصطلاحية. لقد عقدوا العزم على ألا يتحدثوا إلا عما يتاح لهم أن يروه أو يسمعوه أو يلمسوه أو يدركوه بحواسهم إدراكا مباشرا. فهم يتشبثون بالتفاصيل الصغيرة، بكل تفصيل له «واقع» حقيقى يمكن رؤيته أو الاستماع إليه. ويتشككون فى كل ما يتجاوز هذه التفاصيل . ويحاولون أن يشكلوا منها، فى حذر ودون تعليق، صورة حقيقية للواقع. إن حركة الوضعية الجديدة neo-positivism التى انتشرت أخيرا ليست حركة سلبية تماما، فهى تستجيب جزئيا للرغبة فى الوصول إلى أحكام صادقة لا تتأثر بأفكار مسبقة .

وقد وصل فرانز كافكا فى كفاحه ضد المظاهر الباعثة على الغثيان للرواية فى العصر البورجوازى المتأخر، وفى سعيه إلى نقاء التعبير وإيجازه وخفة الشكل، إلى إيجاد وسيلة لرواية القصة تربط فيها التفاصيل الضئيلة معا بحيث تتشكل منها خطوط عامة واهية تشير إلى الواقع مجرد إشارة. وقد كتب كافكا مرة عن امرأة يحبها يقول : «من الخارج، فى بعض الأحيان على الأقل، يكون كل ما أستطيع أن أراه من ف هو بضع تفاصيل ضئيلة،

تفاصيل قليلة إلى حد أنه يسهل علىّ أن أعدها. وذلك ما يجعل صورتها واضحة، نقية، تلقائية محددة، وهى مع ذلك سابحة فى الفضاء فى الوقت نفسه. وكان ذلك هو المبدأ الذى يرسم على هداه شخصياته ومواقفه.

وهو مبدأ لا يعترف باسم الواقع إلا «للحقيقة الصادقة الصغيرة، للتفصيل الصادق» وهى العبارة التى لا تمل «ناتالى ساروت» تكرارها. وقد وصل هذا المبدأ إلى حدوده المتطرفة فى «الرواية المضادة» فى فرنسا. فهنا تجد التفصيل تلو التفصيل، فى رواية ذات بعدين اثنين، دون منظور، ودون تجاوز الوقت الحاضر والزمن الحاضر. ولنتأمل هذه الفقرة من كتاب «الغريب» لألبير كامو:

«وفى المساء حضرت مارى عندى وسألتنى عما إذا كنت أريد أن أتزوجها. فقلت لها أن هذا شىء لا يهم وإننا نستطيع أن نتزوج إذا شاءت وأرادت أن تعرف ما إذا كنت أحبها. فقلت لها الإجابة نفسها التى سبق أن قلتها لها ذات مرة، وإن هذا شىء لا يهم وإنى على أية حال لا أحبها. فقالت لى: ولماذا تتزوجنى إذن؟ فقلت لها إن هذا شىء ليس له أية أهمية وأنها إذا أرادت فإننا نستطيع أن نتزوج. ومن جهة أخرى فهى التى طلبت ذلك وإنى وافقت على تنفيذ رغبتها إرضاء لها. وحينئذ قالت: إن الزواج مسألة خطيرة. فقلت لها إنى لا أعتقد ذلك. فسكتت لحظة ونظرت إلىّ فى صمت» (*).

(*) نقلت هذه الفقرة من رواية «الغريب» ترجمة الأستاذ محمود حسن حلمى. مطبوعات الدار القومية - القاهرة.

إن هذا البرود، وهذا الانفصال والعزلة، يرفض الاعتراف بأى أولوية بين الأشياء أو المشاعر أو الأحداث. غير أن النتيجة التى تترتب على هذا الموقف أن يصبح للروابط المادية قوة مبالغ فيها (أشبه بقوتها فى «التراجيديات المصير» الرومانسية التى كانت تحكم المصائر الإنسانية فيها عوامل مجهولة). يقول روب جرييه إن العالم ليس حافلا بالمعنى ولا خاليا من المعنى، وإنما هو موجود فحسب: «فى كل مكان حولنا، وعلى الرغم من كافة النعوت التى نطلقها حتى نضفى على الأشياء روحا وتفرض لها غاية، نجد أن الأشياء موجودة فحسب. سطحها نظيف ومصقول، وهى قوية ومتينة، ولكن بغير بريق غامض أو شفافية».

إن هذا المبدأ يؤدى إلى حالة من الذهول عن الواقع، إذ نجد سلسلة من الصور لا يربط بينها رابط واضح، ليست اتصالا وترابطا بل تجزئة وانعداما للاتصال. اللحظة العابرة لا حقيقة لها، والمواقف لا تتجمد وتصبح واقعا إلا عندما تتذكرها. وقد كتبت ناتالى ساروت عن مارسيل بروست تقول: إنه «كان يلاحظ العمليات النفسية من مسافة بعيدة، بعد أن تكون قد تمت: يراها مجمدة وهادئة، وكأنه يراها فى الذاكرة». وتوضح رواية «المتلصص» Le Voyeur لروب جرييه جوهر هذا الأسلوب: فالناس مجرد أشياء بين الأشياء، والقتل لا يعنى شيئا أكثر من بيع ساعة يد، والجريمة لا تعنى أكثر من صيحة كلب البحر، والحدث لا يعدو أن يكون حلما محيرا أو شهادة شاهد زور. الواقع بغير مستقبل ولا قيمة ولا معيار.

ويبدو أن أسلوب «الرواية المضادة» يتصل من نواح كثيرة بظهور

السيبرنطيقا، وبدراسة النظم الديناميـة لتصحيح الذات. فقد أدى وجـود الآلات «التى تفكر» و «التى تتعلـم» والتى تصحح أخطاءها بنفسهـــا، إلى تشجيع الفلسفة السلوكية والوضعية الجديـدة. وأصبح لا بد من تحديد الفـــوارق بين الكائنات البشرية وهذه الآلات الجدليـة، ولا بد من فهم «طبيعة» الإنســان فهما جديـدا، ولا بد من توسيع إطار المادية الجدلية وتجديد أحكامها. وقـد أثبتت السيبرنطيقا أنه يمكن صنع آلات تتصرف كأنها تصـدر فى تصرفاتها عن وعى، بل وقـد تم صنع بعضهـا بالفعل، وإن كـانت الآلة الواعية لا وجـود لها فى الواقع ولا يمكن أن يكون لها وجـود. ولذا رأى رواد السيبرنطيقا أنه ليس للوعى أهميـة كبيرة، بل واعتقـدوا أنه أمر وهمى، فهم لا يصفـون لنا غير «سلوك» الأجهزة التى يصنعـونها. وقد كتب روس آشبى الذى يعـد بالاشتراك مع توربرت فينر رائد السيبرنطيقا الحديثة يقول فى كتابه «تخطيط العقل»:

«لم أشر فى هذا الكتـاب فى أى مـوضع إلى الوعـى ومـا يتصـل به من عناصر ذاتية، وذلـك لسبب بسيط هو أنى لم أجد الإشـارة إليه ضرورية فى أى جـزء من الكتاب ... ورغم أن الوعـى قد يكون واضحـا ومحددا لدى صاحبه، فليست هناك وسيلة معـروفة حتى الآن يمكن أن يكشف بها المرء تجربته لسواه».

ولا أود أن أكرر هنا كـافة المجادلات التى دارت بين الوضعيـة المنطقية الجديدة والمادية الجدليـة، وسأكتفى بـالإشـارة إلى مـدى مسـايرة «الرواية المضـادة» لهذه الآراء الوضعية الجديدة، وإلى أى حـد تذهل فقد الناس فى

الروايات طبيعتهـم الأصليـة وتحولوا إلى «صناديق ســوداء» كتلك التى تصنعهـــا السيبرنطيقـا والتى لا تهتم فيهـــا إلا بالعـــلاقة بين المدخـــلات والمخرجات، ولا تهتم أبدا بطبيعة الإنسان وجوهره. ولقد ارتبطت النتائج الفلسفيـة الزائفـة التى استخلصـت من المكتشفـات الثـورية السيبرنطيقا بمنهج أدبى قد يكون فى بعض الحالات الفردية مفيـدا كما كانت السلوكية مفيدة فى العلم، ولكن هذا المنهج فى مجموعه لا يكتفى بوصف نزع إنسانية الإنسان، بل إنه يضفى على هذا النزع للإنسانية طابع الغاية الحتمية.

ولا يؤدى منهج «الرواية المضادة» إلى استعادة الحقيقـة المفقودة. فهو قد تخلى عن العبارات الجوفاء والارتباطات الاصطلاحية المحددة سلفا، ليقدم لنا التفاصيل بعـد إفراغهـا من كل معنى، والانطباعـات الحسية التى ليس بينها رابط على الاطلاق. وعندما أعلن هذا النوع من الأدب رفضه لأشباه الحقـائق التى تحويها عناوين الصحـف، نجـده فى الواقع قد رفض الحقـائق نفسها رفضا باتا. فكل ما هـو ملموس يذوب ويذوى، والشخصيات تهتز فى ضباب بدائى مضطرب. ولا نجد لديهم أماما أو خلفا بل مجرد «وجود» لا صلة لـه بالزمـن أو الاتجاه. إنهم يرفضـــون العـــالم الرسمى الوهمى ويضعون مكانـه عالما خاصـا، ولكنه ليس أقل منه انتماء إلى عـالم الأشباح. وهدفهم هو تصوير هذا الوجود غير المفهوم، هذا الوجود الذى لا صلة له بالزمن، والمرتبط بإنسان يعيش فى ظلمـة لا صلـة لها بالزمن. لكن هيجل يقـول: «إن الوجـود فى ذاته لم يعـد واقعيـا حتى الآن، والشىء الواقعى الوحيد هو ما تمكنا بالفعل من إدراكه». وكـذلك يقول ماركس: «إن العالم

المفهوم وحده هو الواقع»، والأدب الذى يرفض الإدارك عامدا، لا يمكن أن يتوفر له ذلك الحد القاطع للحقيقة. وقد يكون اللاواقع الذى يمثل محتوى هذا الأدب أثرا من آثار الاحتجاج على ذلك العالم النمطى الوهمى، غير أنه لا يعدو فى الحقيقة أن يكون ظلا لذلك العالم.

وعلى الرغم من هذا كله فإن بعض الكتاب الذين يعمدون إلى جمع تلك التفاصيل التى يلاحظونها بدقة، يذهبون إلى مدى أبعد من مجرد خلق عالم تجمد كل ما فيه وأصبح شيئا أو حالة ثابتة. ومن أمثال هؤلاء الكتاب ج. د. سالينجر (*)، فهو يستخدم المنهج السلوكى، ويصور سلوك الناس من خلال سلسلة متتابعة من التفاصيل الصغيرة. وإليكم هذه الفقرة التى ننقلها اتفاقا من روايته «فرانى آند زووى»:

«فى الساعة العاشرة وعشر دقائق صباح يوم الاثنين فى أحد أيام نوفمبر عام ١٩٥٥، كان زووى بلاس - وهو شاب فى الخامسة والعشرين - يجلس فى بانيو الحمام ممتلىء تماما بالماء، ويطالع خطابا كتب منذ أربعة أعوام. كان يبدو أن ذلك الخطاب بلا نهاية، مكتوب على الآلة الكاتبة فى عدة صفحات، على ورق أصفر من الورق الذى يستخدم فى إعداد صور المراسلات. وكان يلقى بعض المشقة فى الاحتفاظ به مستويا على ركبتيه البارزتين فوق الماء كأنهما جزيرتان جافتان. وإلى يمينه كانت ثمة سيجارة

(*) جيروم دافيد سالنجر (١٩١٩ -) مؤلف أمريكى ألف سنة ١٩٥١ قصة Catcher in the Rye وتدور حول حياة يافع دون العشرين هرب من المدرسة الداخلية وطاف بواجهة المجتمع الأمريكى منفردا. وأصدر فى ١٩٥٣ مجموعة تضم تسع قصص.

تبدو مبتلة، وقد احتفظت بتوازنها على حافة إناء الصابون الخزفى الذى شكل جزءا من البانيو، ومن الواضح أنها كانت مشتعلة إذ كان يمسك بها بين الحين والحين ويأخذ منها نفسا أو نفسين دون أن يضطر إلى رفع عينيه عن الخطاب. وكان الرماد يتساقط بانتظام فى ماء البانيو، يتساقط مباشرة أو عن طريق إحدى صفحات الخطاب. ويبدا أن زووى لا يشعر بغرابة الترتيب الذى أعده. وإن كان قد بدا أنه شرع يدرك أن حرارة الماء أخذت فى امتصاص الماء من جسمه. وكلما طال أمد قراءته للخطاب - أو إعادة قراءته - كثر استخدامه لظهر معصمه فى تجفيف جبهته وشفته العليا، وأصبح ذلك يتم بتلقائية أقل ومرات أكثر ...».

غير أن سالينجر يخلق من هذا الموزايكو من التفاصيل واللمحات ونتف المحادثات والخطوط العامة للمواقف أكبر قدر ممكن من «الجو»، ويكشف جوانب جديدة من الواقع النفسى والاجتماعى. وليس فى قصصه تعقيب أو دعاية، وهى مع ذلك مثيرة ومشوقة بشكل غير مألوف، وربما لهذا السبب ذاته. فنحن نجد لدى سالينجر أن الواقع يكتشف من جديد من خلال أولئك الشبان الذين برموا بالعالم المحيط بهم والذين يسعون بمختلف الصور إلى البحث عن معنى الحياة. وهذا الشكل الجديد البارع من أشكال النقد الاجتماعى، والذى يتخطى بكثير سلوكية «الرواية المضادة»، هو ما يجعل لإنتاج سالينجر كل هذه القيمة والجاذبية. فهو يرى العالم من خلال عيون الأطفال والشبان الصغار، ولذا لا يبدو هذا العالم كنظام اصطلاحى يمكن تحديده بعبارات محفوظة، بل كواقع مذهل وغير

متوقع. ونجد مثالا مشابها فى فيلم «زازى فى المترو» (الذى أخرج على أساس الرواية التى ألفها ريمون كينو). وفيه نرى فتاة صغيرة من الريف تستكشف عالم الكبار فى باريس. تستكشف الواقع المخيف لنظام تتحول لعب الأطفال فيه إلى قنابل، ويمكن لعود الثقاب أن يؤدى إلى انفجار يدفع بالأشياء إلى السماء. تتهاوى فيه واجهات المنازل، ويتسلل فيه الإرهاب الفاشى والقتل والخوف زاحفة من تحت الأنقاض. وعندما تعود الأم فى النهاية من موعدها الذى تلقى فيه عشيقها وتسأل الفتاة الصغيرة: كيف قضت اليوم، تجيب زازى بسخرية مريرة: «لقد تقدمت فى السن». ونجد مقابلا إيجابيا وجيلا لهذا الفيلم المرير الذى يصور اكتشاف طفل للعالم الرأسمالى بكل ما فيه من تناقضات هائلة، فى الفيلم السوفيتى «رجل يتجه نحو الشمس»، ففى هذا الفيلم نجد طفلا آخر يكتشف عالم الاشتراكية النامى. وينبغى أن يعرض هذان الفيلمان معا فى كل أنحاء العالم. فهما يقدمان أقوى دليل ممكن على شيئين: الفارق الهائل بين العالمين، عندما ينظر إليهما نظرة غير تقليدية، وبغير دعاية أو أفكار زائفة، وعلى الإمكانية الهائلة لتصوير العالمين بنفس أساليب الفن الحديث. ويعتقد الكثيرون من الفنانين والكتاب من أنصار الفن الحديث، أن الواقع المعاصر لا يرتبط أدنى ارتباط بتلك المجموعة الجاهزة من الصور التى تجمدت فى أكليشيهات، وأنه لا بد من اكتشاف مواقف جديدة تميز عصرنا، وأنه لا بد من تقديم مجموعة وافرة من الصور الجديدة القوية غير المبتذلة. ونجد من الرواد الكبار فى هذا الاتجاه إيزنشتين وماياكوفسكى وشابلن وكافكا

وبريخت وجويس وأوكيزى ومكارينكو وفوكنر وليجيه وبيكاسو. وقد تعمدت أن أخلط أسماء الفنانين الاشتراكيين بأسماء الفنانين والكتاب غير الاشتراكيين، لأن رفض الإكليشيهات والبحث عن «ألبوم جديد للعالم» أمر مشترك بينهم جميعا، فهم لا يختلفون فى المنهج بل فى نظرتهم إلى المستقبل.

وقد كتب والتر بنيامين فى كتابه «دراسة فى فلسفة التاريخ» يقول:

«ثمة لوحة لبول كلى يطلق عليها اسم الملاك الجديد. يبدو فيها الملاك وكأنه يتراجع فزعا من شىء يحدق فيه. عيناه واسعتان وفمه فاغر وجناحاه ممدودان. الأرجح أن ملاك التاريخ يبدو على هذه الصورة، فهو يدير وجهه إلى الماضى، ولا يرى حيث نرى نحن سلسلة من الأحداث – غير كارثة متصلة لا تكف عن جمع الأنقاض بعضها فوق بعض وتكدسها تحت أقدامها. ولا شك فى أنه يود أن يبقى فى مكانه ليوقظ الموتى ويضم رفات القتلى. غير أن عاصفة هبت من السماء فأحاطت بجناحى الملاك وبلغت من العتو حدا منعه من طيهما. وأخذت تلك العاصفة تدفعه دفعا نحو المستقبل الذى يدير إليه ظهره، فى حين تتضخم كومة الأنقاض أمامه حتى تبلغ عنان السماء. وتلك العاصفة هى ما ندعوه التقدم».

وكان هذا الملاك نفسه مصدر إلهام لبروست وجويس وكافكا وإليوت: فعين خيالهم الخلاق تجمع الأجزاء المتناثرة من الماضى، وتصوره كأنه واقع. ونحن نجد فى فيلم «العام الماضى فى ماريينباد»، الذى أعد له روب

جريبه المعالجة السينمائية، أن الحاضر يتألف من أقنعة وأشباح، ومن حفيف أقدام على الرمال، وأن المستقبل مغلف بالظلام، وأن الشيء الواقعي الوحيد هو الصور المتحجرة التي تحويها الذاكرة. أما ملاك ماياكوفسكي وبريخت فيختلف عن هذا الملاك، إذ نرى له وجها كاملا، يتجه إلى الأمام. وهذا «الملاك الجديد» المختلف لا يرى الأنقاض وحدها، بل يرى أيضا ما لم يستكمل بعد، ويكون هذا الجديد أحيانا ضئيلا حتى تصعب رؤيته، ويكون أحيانا مبهما حتى يصعب إدراكه، وأحيانا غريبا إلى غير حد. ولا ينحصر مجال الواقع لدى هذا الملاك المختلف فيما أصبح واقعا بالفعل، بل يمتد إلى جميع الممكنات. والحقائق والمواقف الأساسية التي يكتشفها لا تدعو إلى السكون والاطمئنان بل إلى الحفز والتشجيع، لا تدعو إلى الهدوء بل تبين الطريق إلى التقدم.

وقد حلم كافكا بملاك يتحول فجأة إلى شيء ميت «ليس ملاكا حيا بل مجرد تمثال خشبي محفور، موضوع في مقدم السفينة، كتلك التماثيل التي يعلقونها في أسقف حانات البحارة، ولا شيء أكثر من ذلك..». وكان حلما مخيفا تتحول فيه كل الكائنات الحية إلى أشياء. وذلك على حين كشف إيزنشتين الموقف المقابل في فيلمه «المدرعة بتومكين». فعندما تغير المدافع الموجهة إلى السفينة الثائرة اتجاهها على غير انتظار، يغمر المشاهد شعور بانتصار الناس على قوة تلك الأشياء الخالية من الحياة، فالقرار الحر الذي يتخذه الإنسان يفرض نفسه على الأشياء. ومن الوظائف الجوهرية للفن في العصر الذي تسود فيه القوة الميكانيكية العاتية، أن يؤكد أن الاختيار الحر

موجود، وأن الإنسان قادر على خلق المواقف التي يحتاجها أو يريدها. ويشير شابلن أيضا إلى هذا الانتصار في المفارقات المضحكة التي يقدمها للحياة اليومية. وهو لا يقدم لنا حدثا ثوريا كذلك الذي يقدمه أيزنشتين، لكنه يقدم لنا انتصارا على كل حال، انتصارا للإنسان الذي تستعبده الآلة... على الآلة ذاتها. وكذلك استخدم بيكاسو أدوات الرسام ليرينا عالما تمزق إلى ملايين القطع، وهو لا يرينا إياه كتعبير عن مصير مجهول أو كحدث كوني، بل «كجوبرنيكا»، كوجود إنساني تهدده الدكتاتورية الفاشية. فتلك اللوحة الضخمة لا تكتفي بتصوير الواقع في أكثر أشكاله تركيزا، بل إنها تقف إلى جانب الإنسانية المعذبة، وترفع باسمها إصبع الاتهام عاليا. ولو كانت هذه اللوحة من لوحات «الشكلية» المزعومة لما أطلق عليها بيكاسو اسم جوبرنيكا (الحرب) بل لأطلق عليها اسم «انفجار» أو «دمار» أو «تحت شارة الثور» أو شيئا من هذا القبيل. ولا يمكن لأي إنسان معاد للفاشية أن يسأل: «ماذا نستطيع أن نفهم من هذه اللوحة؟» فهذا السؤال ربما يترك للفاشيين الذين يشيحون بأبصارهم وقد جللهم الإحساس بالذنب. وعندما يطوي النسيان المئات من اللوحات والصور التاريخية الأكاديمية التي تسعى لأن يعدها الناس لوحات واقعية، سوف يجد أحفاد أحفادنا في الواقعية المتطرفة والقاسية لهذه اللوحة العظيمة سجلا لعصرنا.

وبريخت أيضا. كثيرا ما نجد في أعماله أن الموقف الجديد هو في الأغلب النقيض المباشر للموقف القديم المألوف. ففي «دائرة الطباشير القوقازية»

مثلا، نجد أن أحكام سلامون التى كانت تنتمى إلى العصر البطريركى أصبحت أحكاما أكثر انسانية : فالطفل لا يعاد إلى أمه بل إلى المرأة التى اتخذت موقف الأم حقا . أو فى «جاليليو» : نرى موقف الإنسان الذى يعرف ولكنه لا يريد أن يبدو بطلا، موقف المعارض للخرافة المتعصبة، والمستعد للولوغ فى القذارة حتى يمكن لإنتاجه أن يعيش بعده. إن هذه الصور التى تمثل مواقف أساسية جديدة، تؤدى بالتدريج إلى تشكيل صورة متكاملة للواقع الجديد الذى يكافح ضد الإكليشيهات، وضد الجمود، وضد العبارات المحفوظة، وضد العالم الوهمى المؤلف من الملفات وأشباه الحقائق والأحكام المسبقة والأفكار الاصطلاحية وكل ما يختفى به رسميا باسم "الواقع".

إن هذه الصورة المتكاملة لا يمكن بلوغها بغير الفلسفة الجدلية للماركسية. غير أن الفنانين والكتاب غير الماركسيين يشتركون أيضا فى اكتشاف العالم الذى نعيش فيه، وفى التعبير الفنى عن كثير من جوانبه. فكل جهد يبذل فى تصوير الواقع بغير تعصب لرأى سابق - أى بصدق وإخلاص - يساعدنا جميعا على التقدم. وليس معنى ذلك أن الإخلاص وحده يمكن أن يقدم للواقع المعقد لعصرنا صورة كاملة، فهو لن يستطيع أن يقدم غير جانب ضئيل من الواقع. ولكن بغير هذا الإخلاص لن يكون فى الوسع عمل شىء على الاطلاق.

الفن والجماهير :

تعرضت المحاولات التى بذلها الأدب الاشتراكى والفن الاشتراكى

لاكتشاف الواقع الاجتماعى الجديد، للقمع المؤقت على يد البيروقراطيين، بل ما زالت هذه المحاولات تتعرض لمقاومة البيروقراطيين من حين إلى حين. غير أن الطابع المعقد للمرحلة الانتقالية التى نعيشها اليوم، له جذوره العميقة التى تمتد إلى أبعد من مجرد تدخل البيروقراطية. فالمهمة الرئيسية للفن والأدب الاشتراكيين المعاصرين - وهى تصوير الواقع الجديد بالوسائل الملائمة - ترتبط أوثق الارتباط بقضية معاصرة أخرى، هى قضية دخول الملايين من الناس مجال الحياة الثقافية .

وعندما ألف جوته رواية «فاوست» كان تسعون فى المائة من سكان دوقية فايمر من الأميين. وكان الفن والأدب من امتيازات الصفوة المحدودة العدد. غير أن المجتمع الصناعى يحتاج إلى أناس يعرفون القراءة والكتابة. وقد نمت المعرفة مع الصناعة، ونمت معها الحاجة إلى المزيد من المعرفة. وكتب والتر بنيامين يقول : «كان من الوظائف الرئيسية للفن دائما أن يخلق طلبا، لم تتهيأ الظروف بعد لإشباعه إشباعا كاملا». وكتب أندريه بريتون يقول : «لا يكون للعمل الفنى قيمة إلا إذا كانت تجرى فى أنحائه خيوط من المستقبل». لكن هناك إلى جانب قدرة «الطليعة» على التنبؤ بالحاجات المستقبلة، حاجة راهنة لاستعادة الأرض المفقودة . وتظهر هذه الحاجة غالبا فى شكل طلب التسلية. والحصول على الأرباح من وراء هذا الطلب هو الهدف الرئيسى الذى يسعى وراءه منتجو وموزعو «الفن الجماهيرى» فى العالم الرأسمالى. فالإمكانيات الضخمة للإنتاج الميكانيكى تسمح بتوزيع الكتب الجيدة على نطاق جماهيرى، كما تسمح بطبع

اللوحات الجيدة بكميات كبيرة، وبتسجيل القطع الموسيقية الجيدة، وبعرض الأفلام الجيدة على الملايين من الناس. لكن العالم الرأسمالى اكتشف من ناحية أخرى إمكانيات واسعة للحصول على الأرباح عن طريق إنتاج مخدرات فنية. ويستند منتجو هذه المخدرات إلى الزعم القائل بأن معظم المستهلكين أناس بدائيون يسعون إلى إشباع غرائزهم الهمجية. وعلى أساس هذا الزعم يسعى هؤلاء المنتجون إلى إثارة تلك الغرائز، وإبقائها يقظة، وتنشيطها بانتظام واستمرار. فالأحلام تحول إلى سلع تجارية : الفتاة الفقيرة تتزوج المليونير، والفتى الساذج يتغلب بقوته العضلية وحدها على كافة العقبات التى يواجهه بها عالم متحذلق معاد. والحكايات الخرافية توضع فى إطار عصرى وتنتج على نطاق واسع. ويحدث كل هذا فى نفس الوقت الذى يكافح فيه الفنانون والكتاب ضد الإكليشيهات ويجربون كل الوسائل من أجل إعادة تصوير الواقع الجديد !

إن التناقض هنا صارخ يدعو إلى القلق : فنجد من ناحية ذلك السعى الدائب للعثور على وسائل جديدة للتعبير عن الواقع الجديد، والإدراك الواضح بأن «وسائلنا الفنية قد بليت واستهلكت، وقد سئمناها وأخذنا نتحسس طريقنا بحثا عن وسائل جديدة» (توماس مان). ونجد من ناحية أخرى أعدادا غفيرة من الكائنات البشرية التى يعد الفن القديم نفسه شيئا جديدا تماما بالنسبة إليها، وما زال عليها أن تتعلم كيف تميز بين الجيد والغث، وأن تشكل ذوقها، وأن تطور قدرتها على الاستمتاع بالأعمال ذات المستوى الرفيع. إن المؤلف الموسيقى أدريان ليفركون فى رواية «الدكتور

فاوستس» لتوماس مان، يعتقد أن كافة الفنون فى حاجة إلى أن تتحرر «من الانفراد مع صفوة مثقفة، يطلق عليها اسم الجمهور، لأن هذه الصفوة لن تلبث أن تختفى من الوجود. بل إنها قد اختفت من الوجود بالفعل. وعند ذلك سوف يقف الفن وحيدا تماما، وحيدا حتى الموت، ما لم يجد طريقا للوصول إلى الشعب، أو إذا أردنا أن نستخدم عبارة أقل رومانسية، للوصول إلى الكائنات البشرية». فإذا حدث ذلك فإن الفن «سوف يجد نفسه مرة أخرى خادما للجماعة الإنسانية، هذه الجماعة التى تربط بينها أشياء أكثر بكثير من مجرد التعليم، جماعة لن تقبل على الثقافة بل سوف تعيشها... سوف يصبح فنا على علاقة وثيقة بالجنس البشرى».

وهناك سعى جاد فى الاتحاد السوفييتى للوصول إلى ذلك. فالمجتمع البورجوازى فى مراحله الأخيرة ينظر إلى الفن على أنه نوع من الهواية وإزجاء الفراغ، وأنه غير جدير باهتمام الأشخاص المشتغلين بأمور جدية كالأعمال الاقتصادية والسياسية. أما المجتمع الاشتراكى فيأخذ الفن مأخذ الجد. وقد دارت بينى وبين العمال الشبان فى موسكو مناقشات حول إنتاج يسينين وبلوك وماياكوفسكى وإيفتوشنكو وفوجنسنسكى، واستلفت نظرى مدى فهمهم وذكائهم. وإن الكتب الجديدة والأفلام والمسرحيات والمؤلفات الموسيقية لتستهلك بمئات الآلاف ويستمتع بها ملايين الناس، بل وهى تثير بينهم مناقشات حامية. ويسلم الجميع بالقوة الاجتماعية والتربوية للكلمة والصورة، ولا ينظر أحد إلى عمل من أعمال الفن كحادث عابر، بل هم ينظرون إليه كحدث ستترتب عليه آثار بعيدة المدى،

إذ أنه ولد من الواقع، وهو يعود ليؤثر فى هذا الواقع . وكثيرا ما يقضى الشبان ليلة كاملة يتجادلون حول قصيدة، فقد خرج الشعر إلى الشارع. وتثير المناقشات التى تدور حول شخصيات الروايات ومواقفها قضايا رئيسية فى الحياة الاجتماعية وفى الفلسفة . فالفن وما يثيره من مناقشات يعد من العوامل الدافعة إلى الأمام فى حياة العالم الاشتراكى .

غير أنه إذا كان أخذ الفن «مأخذ الجد» شيئا رائعا فى ذاته، فقد أدى أيضا إلى الوقوع فى عدد من الأخطاء والمبالغات. فالطريق من الفن إلى الإنسان – « إنتاج فن على علاقة وثيقة بالجنس البشرى» –ليس هو أقصر مسافة بين مكتب سكرتير الحزب والأجهزة التنظيمية . ولا مفر من أن يكون هذا الطريق طويلا لا مختصرا، وأن يمر خلال تجارب عديدة ومتنوعة يقدم عليها الفنانون، وخلال تربية سخية وواسعة النطاق للجماهير . وليس الأمر المؤسف فى العالم الرأسمالى هو الاتجاه إلى «الشكلية»، ولا هو الرسوم أو القصائد التجريدية، ولا هو موسيقى المسلسلات أو الرواية المضادة، وإنما يكمن الخطر الحقيقى والمفزع فى تلك الأعمال الصلبة المرتبطة بالأرض، الأعمال «الواقعية» إذا شئت استخدام هذا التعبير، والتى تظهر فى إنتاج تلك الأفلام البلهاء وتلك المسرحيات الكوميدية، والتى لا تهدف إلا إلى زيادة الغباء والخبث والجريمة. فالعداء للاشتراكية يلجأ إلى أساليب «تجريدية»، والحرب لا يجرى الإعداد لها عن طريق أعمال الفن البارعة بل عن طريق وجبة غذائية فجة. ونحن نجد فى الاتحاد السوفييتى مسرحيات مملة وكتبا وأفلاما مملة جنبا إلى جنب مع

مسرحيات وكتب وأفلام ممتازة، ونجد انعدام الذوق جنبا إلى جنب مع الفن، ونجد العاطفة اللزجة جنبا إلى جنب مع الصدق الحار، ولكننا لا نجد تلك النفاية التعسة المفسدة التى نجدها فى الفن الرأسمالى التجارى. ولا يجوز أن نقلل من أهمية هذا الفارق الكبير ، فالعنصر السلبى فى الاتحاد السوفييتى – والذى يتمثل فى التمسك المحافظ بأشكال التعبير التى لم تعد ملائمة للزمن – لا يعدو أن يكون قضية من قضايا الانتقال .

لقد وضع الإنسان تصميمات السيارات الأولى التى صنعها، على هيئة العربات التى تجرها الجياد. غير أن القلب الجديد – وهو المحرك – كان أقوى من الإطار القديم . وظهرت أشكال جديدة تلائم مطالب السرعة المتزايدة . وأصبحت التكنولوجيا هى القابلة التى تقوم بتوليد نوع جديد من الجمال. وذوق كل طبقة منتصرة يبدأ عادة من حيث ينتهى ذوق الطبقة المنهارة، وتميل الطبقة المنتصرة عادة إلى بناء الحياة الجديدة وراء واجهة قديمة. وقد صحب نهضة البورجوازية البريطانية فى القرن الثامن عشر ظهور العمارة القوطية فجأة بحسبانها عمارة «حديثة»، وغدت الخرائب والأنقاض من المتع التى يسعى الناس إلى مشاهدتها. وكان البورجوازى يميل إلى إخفاء رأسماله فى ملابس تنكرية، وأن يمتلك قلعة – بل أنقاض قلعة– كرمز على ماضيه النبيل. وحدث فى عام ١٧٦٠ أن طلب تاجر يدعى «سترلنج» تجديد قلعة متداعية، وطلب من المهندسين بذل جهد حتى «يشعر كل من يدخلها بأنها سوف تنهار فوق رأسه». وأدت نهضة البورجوازية الألمانية والنمساوية بعد مائة عام إلى نشوء ظاهرة مماثلة،

فظهرت عمارة تتميز بالنفاق، أشبه بالتشكيلات التى يصنعها صانع الحلوى للتشبه بالفن القوطى. وصممت البنوك على هيئة قلاع، ومحطات السكك الحديدية على هيئة كاتدرائيات. وقد وصف أدولف لوس، وهو من رواد العمارة الحديثة، هذه الاتجاهات بأنها «جريمة»، ورأى فى واجهات المكاتب والمساكن المتجهمة والمزخرفة بالجص تعبيرا معماريا عن الرياء البوراجوازى المتأصل.

وكذلك نجد أن كثيرا من العمال، بعد إحراز الانتصار السياسى، يبدؤون بتقليد ذوق البوراجوازية الصغيرة. وينتج عن ذلك أن نجد فى البداية تفاوتا بين الأفكار الفنية لكثير من المثقفين التقدميين والأفكار الفنية لمعظم الطبقة العاملة. بل وقد يحدث أن تصبح الهوة بين ما هو متقدم اجتماعيا وما هو حديث فى الفن واسعة إلى حد يجعل كلمة «حديث» نفسها إهانة فى أفواه بعض المسؤولين. ثم يتغلب الجيل الناشىء بالتدريج على هذا التناقض الغريب. فهذا الجيل يريد أن يكون تقدميا وعصريا أيضا بكل معنى الكلمة، يبحث عن أسلوب عصرى للحياة - أى أسلوب ملائم للعصر - ويقبل على كل ما يتاح من أنواع التجديد. وبذلك ينشأ صراع بين القديم والجديد فى مجال الثقافة. وكثيرا ما يلجأ المدافعون عن القديم إلى التشدق «بالغرائز السليمة للإنسان البسيط». ولا بد أن أقرر أن مثل هذه الحجج تثير فى نفسى قلقا عميقا، فإنى أسمع فى طياتها نغمة التكبر والاستعلاء. فهل لا يزال موجودا ذلك الإنسان «البسيط» الذى يكثرون من الثناء عليه، ذلك القارىء أو المستمع أو زائر المعارض العادى، غير

المثقف؟ وإذا كان لا يزال موجودا، فهل هو حقا أعلى محاكم الإستئناف، هل هو الشخصية الكاملة المتعددة الجوانب التى تهدف الاشتراكية إلى بنائها؟ إن «الإنسان البسيط» كان ينتمى إلى ظروف اجتماعية بدائية، كانت تنتج أعمالا فنية تجمع بين الغريزة والبصيرة والتراث. وأمثال هؤلاء الناس يزدادون ندرة فى ظل حضارتنا الصناعية التى تسود فيها المدن. وذلك المزيج من التلقائية والتراث الذى كان يميز أغانى القرون الوسطى قد انتهى؛ وكان للصناعة والمدينة أثرهما فى القضاء على كثير من الظواهر القديمة، إذ يتعرض الإنسان فى المجتمع الصناعى لكثير من الحوافز والمشاعر المختلفة. وذوقه لا يتشكل فوق صفحة بيضاء، بل هو يتأثر بكافة السلع التى تنتج على نطاق واسع والتى تغمر حياته منذ الطفولة، وأحكامه الفنية هى فى أغلب الأحيان أحكام مسبقة. والأرجح أن الأوبريتات التمساوية يمكن أن تنال عدداً من الأصوات أكبر مما تناله موسيقى موزار فى أى استفتاء شعبى.

إن «الإنسان البسيط» إنما ينتمى إلى عالم الإكليشيهات الوهمى. وليس له وجود إلا بقدر ما يوجد «العامل» أو «المثقف». وإننا لنجد أن الفوارق الثقافية بين الناس أكبر بكثير مما يحاول أنصار التبسيط أن يصوروها. وذلك فى العالم الرأسمالى نفسه باتجاهه التجارى الذى يعمل على إلغاء كل الفوارق الثقافية. ولا شك فى أن للسلع الرديئة التى تنتج على نطاق واسع تأثيرها، ولكن لا شك أيضا فى أنها تلقى معارضة تلقائية واسعة. وقد أقيم فى فيينا منذ وقت غير بعيد معرض للوحات ورسوم عمال السكك

الحديدية النمساويين . ولم يكن بين اللوحات المعروضة أكثر من الثلث على عكس ما توقع الكثيرون، يمثل ذلك الخليط المألوف من الطبيعية والنعومة الزائفة. أما الثلثان الآخران فظهر فيهما تأثير فان جوخ وجوجان وسيزان وبيكاسو والفنانين النمساويين المحدثين. وإنه ليكون من الخطأ أن نتصور أن «العمال» أو «الناس العاديين» يرفضون الفن الحديث رفضا غريزيا . وربما كانت نسبة العمال الذين يؤثرون الفن التقليدى لا تزيد على نسبة من يؤثرون ذلك الفن بين رجال الأعمال ومديرى الشركات ورجال السياسة .

ولذا فإن المهمة الرئيسية للمجتمع الاشتراكى، الذى لم يعد للتاجرون الرأسماليون يقومون فيه بتزويد «سوق الفن» بالسلع المصنوعة على نطاق واسع، تنقسم إلى شقين : توجيه الجماهير نحو الاستمتاع السليم بالفن، أى العمل على استثارة قدرتها على فهم الفنون، والتأكيد على الالتزام الاجتماعى للفنان . وليس معنى ذلك الالتزام أنه ينبغى للفنان أن يتقبل ما يمليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم أو يؤلف وفقا للمرسوم رقم كذا أو كذا، وإنما يعنى تسليمه بأنه لا يعمل فى فراغ، وأنه فى آخر الأمر ملتزم بالمجتمع. وكثيرا ما يحدث، كما أوضح ماياكوفسكى منذ أمد طويل، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعى العام متفقا مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية بعينها. وليس من الضرورى أن يفهم كل الناس العمل الفنى ويقروه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة بل أن يفتح الأبواب المغلقة. لكن اكتشاف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه وحده بل يتم من أجل الآخرين أيضا، من أجل كل من يريدون أن يعرفوا

طبيعة العالم الذى يعيشون فيه، من أين أتوا، وإلى أين يذهبون. إن الفنان ينتج من أجل الجماعة. وتلك حقيقة تاهت عن الأبصار فى العالم الرأسمالى، ولكنها كانت مسألة مسلما بها فى أثينا القديمة وفى عصر الفن القوطى. وان يكون فى الوسع أن يتحقق على الفور التآلف الجديد المطلوب - بين الحرية الشخصية للفنان وحاجة الجماعة - إذ يتطلب ذلك قدرا كبيرا من التفكير البعيد عن الجمود والتجربة الحرة. وكل ثورة عظيمة إنما هى تآلف جديد يدوى بانفجار مسموع. غير أن التقلقل فى التوازن الديناميكى يتكرر المرة بعد الأخرى، ويكون لا بد من حدوث تآلفات جديدة فى ظل الأوضاع المتغيرة. والغضب الرومانسى والفردى لدى ماياكوفسكى الشاب قد استمد محتواه العظيم من الثورة، إذ اندمجت التجربة الفردية والجماعية فى تجربة واحدة. لكن هذه الوحدة لا تبقى ثابتة، ولا يمكن الإبقاء عليها كما هى، وفوق كل شىء لا يمكن الإبقاء عليها بمرسوم. بل ينبغى للفن الاشتراكى أن يزداد قوة باستمرار عن طريق التصدى لمهمة إعادة إيجاد الوحدة، حتى يمكن فى النهاية - وعبر عملية بطيئة ومؤلمة - أن يقضى على كافة أعراض الغربة .

ويمكن أن ينشأ فى أثناء ذلك سوء الفهم بمختلف صوره. فلن يمكن إشباع الطلب على الفن فى الاتحاد السوفييتى ودول الديمقراطية الشعبية إشباعا كاملا، لا بالطبعات الواسعة من الكتب الكلاسيكية، ولا بأعمال الفنانين والكتاب الاشتراكيين البارزين وحدها. إذ أن الرغبة فى فن ليس له هدف غير «التسلية» رغبة مشروعة. ولا مفر من أن يظهر إلى جانب

الفنانين الأصلاء المجددين عدد كبير من الفنانين «المتوسطين». كما أن هذا الحد الفاصل بين التسلية والفن الجاد لن يبقى ثابتا، وخاصة فى مجتمع يعمل بوعى لتربية الشعب كله فى اتجاه المعرفة والثقافة. ولا يجوز أن يكون معنى التسلية هو السخف، كما لا يجوز أن يكون معنى الفن الجاد هو الأعمال المملة، وينبغى أن تحول دون ذلك تربية الجماهير من ناحية والوعى الاجتماعى للفنان من ناحية أخرى. فالمجتمع الذى يبنى الاشتراكية يحتاج إلى كثير من الكتب والمسرحيات والقطع الموسيقية المسلية واليسيرة الفهم والتى تساعد فى الوقت نفسه على تربية العقل والشعور. غير أن هذه الحاجة تحمل فى طياتها خطر الابتذال والمبالغة فى التبسيط والدعاية الفجة التى تتخفى وراء العبارات الأخلاقية الطنانة. وقد كتب ستاندال فى أيام شبابه يقول: «إن أى هدف أخلاقى، أى هدف ظاهر للفنان، يقتل العمل الفنى». ولا يستطيع فنان اشتراكى أن يعمل دون هدف أخلاقى، لكن عليه أن يحرص دائما على ألا يكون هذا الهدف محور عليه، وألا يبالغ فى تبسيطه فيحيله إلى دعاية، بل عليه أن يسمو به ويجعله نقيا فى إطار الفن. وينبغى أن يكون هذا أيضا شعار الفنانين الذين يعملون من أجل «التسلية» أى الذين يعملون لإشباع الحاجات اليومية العابرة. وعليهم ألا ينسوا أن الأعمال التى تهدف إلى التسلية، شأن غيرها من الأعمال الفنية، تقدم فى المجتمع الاشتراكى إلى أناس ناضجين، وأنها تخطىء هدفها تماما إذا نظرت إلى الجمهور من أعلى.

وإنه ليكون من الحماقة أن تنتقص من قدر من يقدمون بالعشرات أعمالا أدبية أو موسيقية مهذبة لا اعتراض عليها. ولكنه يكون خطأ أكبر أن

تقدمهم كنموذج يحتذيه من يريدون التعبير عن الواقع الجديد بوسائل فنية جديدة. وليس من العسير أن نفهم لماذا يتشبث كثير من الفنانين الاشتراكيين بالأساليب القديمة خلال فترات التحول الصعبة، إذ أن المجتمع الاشتراكى نفسه، وهو الذى يتمثل جوهره فى الجدة، يحتاج قدرا من الاتجاهات المحافظة، وذلك على الأقل حتى يصلب عود الاتجاهات الجديدة فى الكفاح ضد الاتجاهات المحافظة. غير أن الفنانين الأصلاء هم الذين يخلقون الأساليب الجديدة، الفنانون من أمثال ماياكوفسكى وأيزنشتين وبريخت وايزلر، وهؤلاء هم الذين سيعيش إنتاجهم فى المستقبل. بل إننا نرى منذ اليوم، وفى العالم الرأسمالى أيضا لا فى العالم الاشتراكى وحده، إن الجديد يثبت أنه أقوى من تقليد القديم. ورغم أن النظامين الاقتصاديين متعارضان تعارضا أساسيا، ورغم أن الصراع والتنافس بينهما يعد من القضايا الجوهرية فى الواقع الاجتماعى الجديد، فإن كثيرا من عناصر الحياة الحديثة مشترك بينهما، نشير من بينها إلى: التصنيع، والتكنولوجيا، والعلم، والمدن الكبيرة، والسرعة، والإيقاع، وكثير من التجارب والمشاعر والحوافز الحديثة. إذ لا بد من التعبير عن الحياة فى مدينة كبيرة بطريقة تختلف عن الحياة فى مدينة إقليمية ناعسة. ورؤية الطبيعة لدى المتزحلق على الجليد أو راكب الدراجة البخارية تختلف عن رؤيتها لدى الفلاح أو الراعى. ولم يعد محتوى أو أسلوب حياة الطبقة العاملة الحديثة والمثقفين المرتبطين بها يتناسب مع الأساليب الشاعرية التى سادت فى القرن الماضى. فنحن نرى الأشياء ونسمعها ونوجد الروابط

بينها بصورة تختلف عما كان يفعله أسلافنا. وما كان يصدمهم فى الفن – كاستخدام الفنانين التأثيريين للألوان، أو المقابلات الصوتية فى موسيقى فاجنر – لم تعد تزعجنا بأى حال. وقد ألف الجمهور العادى اليوم هذه الأشياء وأمثالها ولم يعد يراها «حديثة».

وترى السيبرنطيقا أنه أصبح فى وسع الإنسان صنع آلات تقدم الإجابات النظرية على الأسئلة المتصلة بمناطق من الواقع لم تستكشف بعد، وهذه الإجابات تقع خارج نطاق قدرة إدراك العقل البشرى. والعلم لا يتراجع أمام مثل هذا الاحتمال المدهش، كما أنه لن يرفض باستعلاء الإجابات التى تقدمها هذه الآلات الحاسبة لمجرد أن العقل البشرى لم يستطع بعد معالجتها. بل تقرر السيبرنطيقا على العكس أن الأمر قد يتطلب تصميم أجهزة «لتقوية العقل» لإمداده بالوسائل اللازمة لمواجهة المفاهيم الجديدة. ومن الصحيح أن العلم والفن أسلوبان مختلفان تماما فى السيطرة على الواقع، وأن كل محاولة لعقد مقارنة مباشرة بينهما تنتهى إلى نتائج خاطئة، ولكن من الصحيح أيضا أن الفن يكتشف بدوره مناطق جديدة من الواقع، إذ يتيح لنا أن نسمع ونرى ما كان من قبل غير مسموع ولا مرئى. والنظرة الفنية أيضا ليست ثابتة، بل يمكن أن توسع بدورها وأن تحسن عن طريق «أجهزة التقوية». ولذا فإن الاشتراكية، التى تؤمن بقدرة الإنسان غير المحدودة على التطور، لا يجوز أن ترفض الجديد فى أى مجال لمجرد أنه جديد، بل ينبغى بدلا من ذلك أن تستخدم «أجهزة التقوية» حتى تدرك ما يبدو أول الأمر غير قابل للإدراك، فإذا ما أدركته أخضعته للدراسة الدقيقة والتحليل العميق.

وكثيرا ما يجمع النقاد الاشتراكيون كافة وسائل التعبير الفنية التى كشفت منذ منتصف القرن الماضى، ويصفونها جميعا «بالانحلال». ولا شك فى أن المجتمع البورجوازى فى أيامه الأخيرة يتجه إلى التدهور، ومن ثم فإنه يتجه إلى الانحلال بطبيعته. لكنه ليس عالما متجانسا بأى حال، بل هو على العكس حافل بالمتناقضات. وتناقضاته ليست بين البورجوازية والطبقة العاملة وحدهما، فهناك تناقضات بين كافة الفئات الاجتماعية. والصراع بين الجديد والقديم ناشب على أشده بين صفوف المثقفين. ولا يقف كل جديد من تلقاء نفسه إلى جانب الطبقة العاملة بطبيعة الحال، فالأمر أشد من ذلك تعقيدا، إذ يتأثر كثير من العمال، من ناحية، بانحلال البورجوازية، كما يتأثر العالم الرأسمالى باستمرار، من ناحية أخرى، بوجود العالم الاشتراكى. وهذا التأثير فى ذاته زاخر بالتناقضات، فهو لا يكتفى بإثارة العداء للشيوعية، وإنما هو يثير أيضا التساؤلات الذهنية. فرفض الفنانين للعالم الرأسمالى، وردود فعلهم المباشرة وغير المباشرة إزاء الاشتراكية والشيوعية واكتشافهم للواقع المعقد البالغ التعقيد تؤدى كلها إلى ظهور أشكال جديدة ووسائل جديدة للتعبير، لا ينفصل فيها انحلال القديم عن بزوغ الجديد. ويصعب علينا فى كثير من الأحيان أن نميز بين الغث وما سيكون له قيمة كبيرة فى المستقبل. غير أن وصف جميع العناصر الحديثة فى الأدب والفن فى العالم الرأسمالى بأنها «متعفنة»، أشبه بقول «لاسال» الذى انتقده ماركس عندما زعم أن الطبقة العاملة تواجه كتلة رجعية متجانسة. فمثل هذا التجانس الشامل لا وجود له فى السياسة، وبالأحرى لا وجود له فى الفن فى أى عصر، وفى عصرنا على الأخص.

إن إصرار بعض العناصر المحافظة فى العالم الاشتراكى على اعتبار الصورة التى يقدسونها للإنسان «البسيط» هى الحكم الأخير فى الأمور الفنية جميعا، إنما هو اتجاه يؤدى للعودة إلى الوراء. فقد أصبح جزءا لا يتجزأ من التقدم الحتمى للاشتراكية، أن يتحول هذا الإنسان «البسيط» بالتدريج إلى إنسان بارع قادر على التمييز بين الأشياء بعمق. ويبدو أن التكوين الداخلى لشعب من الشعوب يمكن أن يتغير بسرعة أكبر من التغير الذى يطرأ على أذهان بعض الإداريين. وقد بدأ بالفعل الخط الفاصل بين العامل المؤهل والفنى المثقف فى الاختفاء، وازداد التداخل بين الطبقة العاملة والمثقفين. ويكسب أبناء الطبقة العاملة وبناتها، ممن يتلقون ثقافة عالية – ميلا ظاهرا إلى المغامرات الذهنية والتجارب الفنية الجريئة. وهم يبتسمون عندما يرتجف آباؤهم عند ذكر أسماء مور وليجيه وبيكاسو، وعندما يقولون إن رانبو وييتس وريلكه يغلب على أعمالهم الغموض، أو يقولون إن الموسيقى الاثنى عشرية رجس من عمل الشيطان. ولن يحرم الجيل الجديد فى العالم الاشتراكى من حقه فى التعرف على هذه الأشياء. بل إنه يقف عند هذا الحد . فهناك أفلام سوفييتية جديدة وأعمال فنية أنتجها الشبان من الكتاب والنحاتين والرسامين، تبرر الاعتقاد بأننا على أبواب ازدهار للفن السوفييتى، سوف يجد المحتوى الاشتراكى فيه تعبيرا ظاهرا فى شكل حديث حقا .

بين الازدهار والاضمحلال :

ما زال العالم البورجوازى فى أيامه الأخيرة قادرا على انتاج فن له وزنه.

(ولعل لوجود العالم الاشتراكى وما يمثله من تحديات، وما يثيره من قضايا فكرية وذهنية، دوره الهام فى هذا الصدد). لكننا إذا نظرنا إلى المدى البعيد، نجد أن الفن الاشتراكى يمتاز على الفن البورجوازى فى عصره المتأخر. فهذا الأخير، وإن كان قادرا على تقديم أشياء كثيرة، ينقصه شىء جوهرى، هو : النظرة الواسعة إلى المستقبل، والرؤية التاريخية المتفائلة . ورغم جميع العقبات التى صادفت العالم الاشتراكى فما زالت لديه هذه الرؤية. وأن الأمر ليتجاوز بكثير مسألة الخبز وصواريخ الفضاء، ومسألة الرخاء والمهارة التكنولوجية، فهى مسألة «معنى الحياة»: وهو ليس معنى ميتافيزيقيا بل معنى إنسانى.

ورغم كل ما مرت به الاشتراكية من تناقضات، فإنها لا تزال مؤمنة بالإمكانيات غير المحدودة للإنسان. وإذا كانت رؤية المستقبل التى يعبر عنها كثير من الفنانين والكتاب ذوى الموهبة والاخلاص فى العصر البورجوازى المتأخر رؤية سلبية، بل إن أغلبهم يرى أن العالم يسير بخطى حثيثة نحو الكارثة، فلا يمكن أن يكون التفاؤل السطحى هو الوجه المقابل لهذه الرؤى المتشائمة، إذ أصبح لأول مرة فى التاريخ انتحار الجنس البشرى أمرا ممكنا . وقد تنبأ كارل كراوس بذلك فى إحدى مأثوراته منذ سنوات طويلة عندما قال :

«إن النهاية العصرية للعالم سوف تحل عندما تبلغ الآلات حد الكمال، وعندما ينكشف عجز الإنسان عن أداء دوره». لقد تخلف الوعى الإنسانى عن التقدم التكنولوجى تخلفا ملحوظا. ولذا لا يجوز للفنانين والكتاب

الاشتراكيين أن يأخذوا النظرة المتجهمة إلى المستقبل فى الفن والأدب البورجوازى مأخذ الخفة والبساطة. فحتى لو بقى شكل من أشكال الحياة بعد نشوب حرب ذرية، فإن تلك الحياة، والهواء الملوث المنتشر فوق مساحات أشبه بالمساحات التى نراها على سطح القمر، لن تشبه فى شىء تصوراتنا عن العالم الاشتراكى.

ولذا فإن منع الحرب هو واجب كل إنسان عاقل أيا كان النظام الاجتماعى الذى يعيش فى ظله. ومن ييأسون من انتصار العقل يؤمنون بأن الكارثة قادمة لا محالة، ويمد شبح الدمار ظله على أحلامهم. وفى مواجهة هذا «الاحتمال» لنهاية العالم يقدم الفنانون الاشتراكيون «احتمالا» آخر، هو قيام عالم يستند إلى المنطق، وبالتالى فهو عالم إنسانى. ولم يعد يمكن القول بأن هذا الاحتمال الثانى احتمال حتمى، كما لا يمكن القول بأن الاحتمال الأول لا مفر منه. وقد أصبح الاختيار منوطا بكل فرد، بصورة لم نعرفها من قبل. وأصبحت هذه الأبيات التى كتبها ايبل Hebbel أصدق مما كانت فى أى وقت مضى:

«قد يكون مصيرك بين يديك فى هذه اللحظة العابرة، وقد يكون فى وسعك توجيهه حيث تشاء. فكل كائن بشرى يمر بلحظة يسلم فيها الممسك بمصيره زمام أموره ليده هو ...».

وفى مواجهة هذا العالم الذى تركزت فيه القوة تركيز كبيرا، وأصبحت تحركات هذه القوة وتصرفاتها غامضة وملتبسة، يميل كثير من الناس إلى

الاعتقاد بأنه لا جدوى لما يتخذونه من قرارات، ولذا فإنهم يستسلمون «للمصير». وفى مواجهة وضع كهذا تكون القضية الأساسية للفن الاشتراكى هى تصوير الناس الذين يكمنون خلف الأشياء التى لا تحمل أسماء، وأن يقدموا احتمال انتصار الإنسان على الأشياء، وذلك دون استخدام عبارات طنانة أو اللجوء إلى التفاؤل الزائد. إن رواية «الملجأ Sanctuary» التى ألفها وليام فوكنر، والتى تصور مأساة عجز الكائنات البشرية فى محاولتها للإفلات من وضعها الاجتماعى الذى فرض عليها، فتفشل محاولتها، وتواجه الدمار أو تساق إلى العودة إلى الماضى - إن هذه الرواية لم نجد حتى الآن مقابلها فى الأدب الاشتراكى. ورواية «طريق الآلام» لالكسى تولستوى تتناول موضوعا مشابها، إلا أنها تدور فى وضع استثنائى نابع من الثورة. وإذا تعرض أحد الكتاب اليوم لمعالجة نفس الموضوع فسيكون فى حاجة، إلى جانب موهبة كموهبة فوكنر، إلى إخلاص مطلق وحرص على تجنب كافة الاعتبارات التكتيكية مهما تبلغ أهميتها. وقد نبذت لحسن الحظ النظرية (التى نشأت فى عصر ستالين) المنادية بالرواية «الخالية من الصراع»، والزاعمة بأن ثمة حلولا غير مأسوية لكافة المشكلات التى يمكن أن تنشأ فى المجتمع الاشتراكى، والتى كانت تتطلب بالتالى نهاية سعيدة لكل قصة. كما نبذت معها نظرية أخرى لا تقل عنها زيفا، وهى القائلة بازدياد حدة الصراع الطبقى فى ظل الاشتراكية. غير أنه ما زال هناك ميل لتجنب تصوير الصراع، وتقديم الرغبات والأمانى على أنها حقائق.

وإن الفن الاشتراكى ليزداد قدرة على التأثير والاقناع كلما تخلصت الرؤية الضيقة للمستقبل من محاولته لتصوير الحاضر فى صورة مثالية. وليس فى وسع أحد أن يتجاهل اليأس الصادق الذى يشعر به الفنانون والكتاب والجادون فى العالم البورجوازى المتأخر، ويكتفى بوصفه بأنه ظاهرة من ظواهر الانحلال، أو بالقول بأن كل شىء فى المجرى العظيم للتاريخ العالمى يسير وفقا لخطة مرسومة. ولا بد من الاعتراف بأن الكارثة التى يتوقعها أولئك الفنانون أمر مفهوم، وإن كانوا يصورونها على أنها أمر «لا يمكن تجنبه». وليس معنى ذلك أن الكفاح من أجل السلام ينبغى أن يصبح الآن الموضوع الوحيد للفن الاشتراكى كله. وإنما يعنى أن فكرة الكارثة، «الحتمية»، وهى الفكرة الشائعة فى الفن البورجوازى المتأخر، لا بد أن يرد عليها بأعمال تبين كيف يمكن تجنب الكارثة. غير أن هذه الأعمال لا بد أن تكون صادقة، وألا تشذب لخدمة الأغراض الدعائية.

وإذا كان صون السلام هو الواجب المشترك العظيم الوحيد - وكل الظواهر تنبىء بأنه كذلك - فينبغى للفن الاشتراكى إذن ألا يركز كل اهتمامه على القضايا الداخلية للدول الاشتراكية، بل أن يتجه إلى العالم كله بوصفه إسهاما جوهريا فى الفن العالمى. لقد لقيت أعمال جوركى وماياكوفسكى واسحق إيبل واليكسى تولستوى وأيزنشتين وبودوفكين تقديرا عظيما لدى جمهور كبير غير اشتراكى، وكذلك نجد أن لشابلن ودى سيكا وفوكنر وهيمنجواى ولوركا وييتس معجبين كثيرين فى الدول الاشتراكية. ورغم أننا ننتمى إلى نظم اجتماعية مختلفة ونسعى إلى أهداف

ومبادىء مختلفة، إلا أننا نعيش فى نهاية الأمر فى عالم واحد. وعالمنا يحتاج إلى الأدب الروسى حاجته إلى الأدب الأمريكى، وإلى الموسيقى الروسية حاجته إلى الموسيقى الفرنسية والنمساوية، وإلى الأفلام اليابانية حاجته إلى الأفلام الإيطالية والإنجليزية والسوفييتية. إنه فى حاجة إلى الرسامين المكسيكيين المعاصرين حاجته إلى هنرى مور وبريخت، وكذلك أوكيزى وشاجال وبيكاسو: وسوف يستمر الصراع السياسى بين النظامين الاجتماعيين. وينبغى أن يجرى هذا الصراع فى ظروف السلام لا عن طريق الحرب، فذلك شرط وجودنا جميعا. وقد أصبح من أهم وظائف الأدب والفن المعاصر ألا يترك الناس فى الجانبين يتحدثون فى فراغ، بل أن يفهم كل منهم مشكلات الآخر وأهدافه ورغباته.



الحلم بما بعد الغد :

يقول المعارضون : «يا للثقة ! ماذا يجعلكم على هذا اليقين بضرورة الفن؟ إن الفن يعيش أيامه الأخيرة، فقد طرده العلم والتكنولوجيا . وعندما أصبح فى وسع الإنسان أن يطير إلى القمر فهل تبقى هناك حاجة حقيقية إلى شعراء يتغزلون فى القمر ؟ إن الطائرة أسرع حركة من الآلهة ، والسيارة أضمن من «بيجاسوس» الأسطورى، ورائد الفضاء يستطيع أن يرى ما كان الشاعر يحلم به . ولنتذكر قابيل الذى صوره بايرون منطلقا فى الفضاء مع لوسيفر :

قابيل : أيها الإله أو الشيطان أو أيا كنت ، هل تلك التى نراها هى أرضنا ؟

لوسيفر : أفلا تميز التراب الذى صنع منه أبوك ؟

قابيل : أيمكن أن تكون هى ؟

تلك الدائرة الزرقاء الصغيرة التى تتأرجح فى الأثير البعيد ودائرة أخرى أصغر بالقرب منها .

تلك التى كانت تضىء ليالينا على الأرض ؟

وكلما تقدمنا كأننا شعاعان من الشمس ، بدت أصغر فأصغر .

وكلما تضاءلت تجمعت حولها هالة، تشبه النور الذى يشع حول أكبر النجوم .

عندما أنظر إليها من جوانب الفردوس .

أليست التقارير النثرية التى كتبها جاجارين أو تيتوف أو جلين أبلغ من هذه الرؤيا المكتوبة بالشعر ؟ أليس الفن أمرا ينتمى إلى طفولة الإنسانية وصباها ؟ أليس فى وسعنا اليوم أن نستغنى عنه بعد أن بلغنا مرحلة النضج؟ من الواضح أن الرأسمالية لم تعد قادرة على إنتاج عصر نهضة جديد للفنون . ولكن ماذا عن الاشتراكية ؟ هل يمكن أن نتصور أنه سيولد من جديد هوميروس آخر أو شكسبير ، موزار أو جوته ؟ وإذا ولد أحد منهم فهل سيكون المجتمع فى حاجة إليه ؟ أليس الفن بديلا خياليا أو تعويذة سحرية للواقع، يستخدمها أناس غير قادرين على مواجهة هذا الواقع ومن أجل أناس مثلهم غير قادرين على مواجهته ؟ ألا يتطلب الفن اتخاذ موقف سلبى مهيأ لقبول الحلم بدلا من العمل، والظل بدلا من الحقيقة، والسحب بدلا من الآلهة اليونانية؟ لسوف تتوفر لنا خلال السنوات القليلة القادمة آلات سيبرنطيقة كاملة، قادرة على معالجة الواقع بدقة حسابية. ولن تكون ثمة مشاعر تحرفها عن اتجاهها، ولا انفعالات تدفع بها إلى الخطأ. فما جدوى الفن؟ وما جدوى النقاب الشفاف على وجه هيلين فى عصر الأوتومية الكاملة، والقوى الإنتاجية غير المحدودة، والاستهلاك الهائل ؟».

إن الآلات ستخفف عن الإنسان فى المستقبل كافة أشكال العمل الآلى، وسوف يعد هذا العمل غير جدير بالجهد الإنسانى. ولكن مع ازدياد كفاية الآلة وتحسينها، سيتضح أن النقص هو مصدر عظمة الإنسان. والإنسان، شأنه شأن الآلات السيبرنطية، منظومة دينامية تنظم نفسها بنفسها، ولكنه

لا يكتفى بذاته أبدا، فهو متجه أبدا نحو اللانهاية، غير قادر أبدا على الاعتماد على العقل الخالص وحده أو الخضوع لقوانين المنطق وحدها. لقد كتب أوفيد: «لماذا العقل الآن، لقد سبقت الحماقة» Quod nune ratio est, impetus ante fuit وهذه الحماقة، هذا النقص الخلاق، سوف يميز الإنسان عن الآلة دائما.

قد يقول مجادل غير المتطور: «صحيح. أن الآلة الكاملة لن يكون لديها حافز للتعبير عن آلامها لأنها لن تتألم. وسوف تعمل باستمرار، خارج نطاق البهجة والألم، كل معميات الواقع. ولكن حتى إذا سلمنا بأن الإنسان لن يكون أبدا معصوما من الخطأ كالآلة، فلماذا يحتاج إلى الفن فى مجتمع اشتراكى أو شيوعى؟ لقد قلت إن رسالة الفن هى أن يساعدنا، نحن الذين لا نعدو أن نكون أنصاف رجال، لا نعدو أن نكون كائنات ممزقة تعسة ووحيدة فى مجتمع طبقى منقسم ومبهم ومخيف، فى السير نحو حياة أكمل وأغنى وأقوى، أى أنه يساعدنا حتى نصبح رجالا. ولكن ماذا إذا أصبح المجتمع ذاته راعيا للحياة الإنسانية الحقة؟ إن جميع أشكال الفن الصادق كانت تدعو دائما إلى إنسانية لم تتحقق بعد. فإذا ما بلغناها فماذا ستكون جدوى كل سحر الفن؟».

إن هذه الأسئلة وأمثالها إنما تنبع من الأمل الساذج - أو لعله الخوف - من أن يبلغ التطور البشرى فى يوم من الأيام هدفا نهائيا: هو السعادة الشاملة، وتحقيق كل الأحلام، وإكمال دورة التاريخ. غير أن ما سيكون قد تحقق بالفعل عند ذاك، لا يعدو أن يكون ما قبل تاريخ الإنسانية. فلن

يحكم على الإنسان أبدا بسكون الفردوس، بل سيبقى الإنسان دائما فى تطور مستمر. وسوف يسعى دائما لأن يكون أكثر مما يستطيع، سيتمرد دائما على الحدود التى تفرضها عليه طبيعته، وسيجاهد دائما ليبلغ آمادا وراء ذاته. سيكافح دائما من أجل الخلود. وإذا حدث أن اختفت الرغبة فى أن يعرف كل شىء ويبلغ كل القوة ويحيط بكل الكائنات، فإن الإنسان لن يعود إنسانا. ولذا فإن الإنسان سيحتاج إلى العلم دائما حتى يستخلص من الطبيعة كل سر ممكن، وسيحتاج إلى الفن دائما حتى يطمئن، لا فى حياته وحدها بل وفى ذلك الجزء من الواقع الذى يعرف خياله إنه لم يسيطر عليه بعد.

عندما كانت البشرية تعيش حياتها الجماعية الأولى، فى الفترة الأولى من تطورها، كان الفن سلاحا إضافيا عظيما فى الكفاح ضد قوى الطبيعة الغامضة. وكان الفن فى بدايته سحرا، وكان مندمجا فى الدين والعلم. وفى المرحلة الثانية من مراحل التطور - مرحلة تقسيم العمل، والتمييز بين الطبقات، وبداية كافة أشكال التنازع الاجتماعى - أصبح الفن الأداة الرئيسية لفهم طبيعة ذلك التنازع، ولتخيل واقع مختلف من خلال الاعتراف بالواقع القائم، وللتغلب على عزلة الفرد بإقامة جسر يصله بكل ما يربط بين البشر. وفى العالم البورجوازى المتأخر الذى نعرفه اليوم، عندما أصبح الصراع الطبقى أكثر حدة، يتجه الفن إلى الانفصال عن الأفكار الاجتماعية، وإلى دفع الفرد إلى مزيد من الغربة اليائسة، وإلى تشجيع الأنانية العاجزة، وتحويل الواقع إلى أسطورة زائفة تغلفها الطقوس

السحرية لديانة كاذبة . وفى العالم الاشتراكى المعاصر يميل الفن إلى الخضوع لمطالب اجتماعية محددة، ولاستخدامه كوسيلة سهلة للتنوير والدعاية. ولكن عندما يصل المجتمع إلى المرحلة الثالثة، المرحلة التى لا يعود فيها نزاع بين الفرد والجماعة، وعندما يوجد المجتمع الخالى من الطبقات فى عصر الوفرة - لن تتمثل الوظيفة الرئيسية للفن فى السحر ولا فى التنوير الاجتماعى .

وليس فى وسعنا أن نتصور هذا الفن إلا تصورا عاما، وقد يكون تصورنا له خاطئا. فالماركسية لا تقبل أى يوتوبيا نظرية تزعم لنفسها دقة العلم، لكن اليوتوبيا هى الخلفية الذهبية للعلم. وبذا فقد يكون من حقنا، ونحن نحلم بالمستقبل أن نتخيل صورة لعالم لم تعد الكائنات البشرية فيه مرهقة بالعمل، ولم تعد تكبلها اهتمامات اليوم وواجبات الغد، وقد توفر لديها الوقت والفراغ لتقيم «علاقة حميمة» مع الفن .

وليس لنا أن نخشى أن يكون قيام مجتمع الوفرة والذى يتمايز فيه الأفراد تمايزا كبيرا، مجتمعا تتسم فيه الفنون بالفقر. فسوف يكون التمايز بين الشخصيات لا بين الطبقات، بين الأفراد لا بين الأقنعة الاجتماعية. وسوف تتوفر كل الوسائل لتشجيع التأثير المتبادل بين الخاص والعام، بين الخيالى والعقلى، بين المنطق والعاطفة. وسوف تتيح الوسائل المتطورة لإصدار طبعات من الأعمال الفنية أن يصبح «الجمهور» أفرادا، وأن يتعرف كل منهم على الأعمال الفنية فى داره. وذلك فى نفس الوقت الذى تؤدى الاحتفالات العامة والمسابقات المشتركة إلى تشجيع اشتراك الأفراد

فى تذوق الفن اشتراكا مباشرا. والأرجح أن الملحمة ستبعث من جديد إلى جانب الرواية. فالوظيفة الرئيسية للرواية هى تحليل المجتمع ونقده، على حين نجد أن الملحمة هى الشكل الأدبى الذى يؤكد الواقع الاجتماعى. ولا شك فى أن التراجيديا سوف تستمر، لأن تطور أى مجتمع - حتى إذا كان مجتمعا بغير طبقات - لا يمكن تصوره بغير تناقض وصراع، وربما لأن تعطش الإنسان إلى الدم والموت متأصل فيه وسيكون نزعه عسيرا. وقد لا يكون ميل بعضنا اليوم إلى الفنون القائمة على المبالغة والابتذال مجرد نتيجة للتداخل بين المفزع والمضحك فى الحياة الحديثة، وقد يكون أيضاً بشيراً بميلاد جديد للكوميديا. وقد كانت الكوميديا حتى الآن تعنى النقد بوجه عام - الضحك الهدام، أو كما وصفها ماركس «إنها وداع مرح للماضى»، ولكنها فى مستقبل بعيد قد تصور حياة الإنسان الذى أصبح سيد مصيره، وتصور حريته وسعادته وبهجة روحه .

وربما كان هناك شىء - أكثر من مجرد الذوق الشخصى - هو الذى يجمع بين أسماء هوميروس وأرستوفانيس وفيون وجيوتو وليوناردو وسيرفانتس وشكسبير وبروجيل وجوته وستاندال وبوكشين وكيللر وبريخت وبيكاسو وقبلهم جميعا موزار، ودائما دائما موزار . والفوارق بين هؤلاء الفنانين لا تؤكد غير شىء واحد يشتركون فيه جميعا. هو رفض كل ما هو ثقيل، داع إلى التطهر الزائد، مرهق للنفس. وقد قام الخيال فى أعمالهم بتنقية الواقع وتقطيره حتى أصبح كأنه بغير وزن : فكثافة الأشياء تختفى، وتقف معلقة بين العدم واللانهائية. وهذه الأعمال لا تنكر الفزع وأسبابه،

ولا تسعى إلى تخفيفه، لكنها تلمس كل شىء برقة ورشاقة، ولا نجد لديها شيئا لا تشمله البهجة. وفوق جزيرة كاليبان وآريل نجد أن بروسبيرو قد حول القسوة والظلمة والدم إلى ملهاة، إلى سحب يتخللها الضوء. فسحر الفن يجمع بين الخيال والواقع، وبين الجمال والعدم.

«وهؤلاء الممثلون، كما أخبرتك من قبل، كانوا عفاريت من الجن وقد اختفوا فى الهواء، فى الهواء الرقراق. وكما اختفى ذلك المنظر الخيالى ولم يترك وراءه أثرا ستختفى القلاع المرتفعة والقصور الفخمة، بل والدنيا نفسها ولا تترك أثرا. وما نحن إلا من ذلك النسيج الذى تصنع منه الأحلام».

وكذلك تحمل عبارات بروسبيرو قوة سحرية:

«إن قوة فنى قد هزت القلاع، واقتلعت أشجار الأرز والصنوبر. وبسحرى أيقظت القبور ساكنيها ولفظتهم. غير أنى لم أعد أرضى عن هذا السحر الخشن»(*).

ويتحول سحر بروسبيرو آخر الأمر إلى «موسيقى سماوية»، إلى «أنغام أثيرية»، وإلى بهجة زاخرة بالحكمة. ونجد نفس الجوهر فى ابتسامة ليوناردو، وفى السماء الصافية التى يرسم ستاندال على حواشيها صور الحب والفشل والموت. كما نجد لدى بريخت نفس المزيج من التنوير والرومانسية، ومن العقل والفكاهة. أما موزار فهو الخلاصة المصفاة لهذا

(*) استعنا هنا بترجمة الأستاذ محمد عوض إبراهيم لرواية «العاصفة» - مطبوعات دار المعارف، وإن كنا قد أدخلنا بعض التعديلات التى تطلبها السياق.

النوع من الفن، موزار الذى يضبط التوتر فى موسيقاه بدقة ورقة بحيث تدفع كل تنويعة عليها، مهما صغرت، إلى إحداث بهجة لا مزيد عليها. إن التعويذة السحرية التى ألقى بها بروسبيرو قد انتقلت من جيل إلى جيل. وسوف تؤدى وفرة الحياة (لا وفرة السلع الاستهلاكية وحدها!) وهى الوفرة التى تعد بها الاشتراكية، إلى توكيد أننا «من ذلك النسيج الذى تصنع منه الأحلام».

وقد يجد الشوق الرومانسى إلى عمل فنى «شامل» - هو فى ذاته تعبير عن رغبة أعمق فى اتحاد الإنسان مع العالم ومع نفسه - قد يجد إشباعه (على النقيض من نظريات فاجنر) فى نوع جديد من الكوميديا يستخدم كافة إمكانيات المسرح، ويخلق وحدة جديدة بين الكلمة والصورة، وبين الرقص والموسيقى، والمنطق والتهريج، والحواس والعقل. أما الاستشهاد والتضحية، ورائحة الدم والبخور، والربط بين الفن والدين، فذلك كله ينتمى إلى ما قبل تاريخ الإنسانية. وربما تصبح الكوميديا أقوى أدوات التعبير عن تحرر الإنسان.

وقد كتب هانز إيزلر فى إحدى محاوراته بعنوان «حول الغباء فى الفن» يقول: «إن شكوى البورجوازى الصغير المصاب بخيبة الأمل، صاحب الدكان الذى أقامه بالجهد والعرق: هذه الشكوى نجدها فى الموسيقى أيضا. بل إنها تكاد تكون السمة الرئيسية للموسيقى فى ظل الرأسمالية». ونستطيع أن نتصور أن الموسيقى فى المستقبل الاشتراكى غير المحدود سوف تتحرر من كل أنين رومانسى، ومن كل سخف بليد، ومن كل

هستيريا ودعاية متهوسة. ستكون موسيقى تفترض أن مستمعيها ليسوا متوترين عصبيا ولا غارقين فى العاطفية، وأن أثرها سيتجه إلى الانعاش أكثر مما يتجه إلى الإدهاش، إلى إضاءة العقل أكثر مما يتجه إلى إظلامه، وأنها وإن كانت ستستخدم كثيرا من وسائل التعبير الجديدة ولن تحاول أبدا تقليد الماضى، فسيكون فيها دائما شيء من غنى موزار الفاحش وجرأة موزار الحكيمة .

ولن تبقى وظيفة التصوير والنحت مجرد ملء قاعات المتاحف. وستكون هناك جهات تتولى رعاية الفن، بعضها عام وبعضها خاص، وستكون هناك قاعات وميادين وملاعب وحمامات للسباحة وجامعات ومطارات ومسارح وعمارات يستخدم كل منها أعمال النحت والتصوير التى تلائمه ، والأرجح أن الفنون البصرية لن تتبع أسلوبا موحدا كما كان الحال فى الفترات السابقة من السيطرة الطبقية والاستعمارية. وقد يتبين أن الفكرة القائلة بأن الأسلوب الموحد هو السمة المميزة لكل حضارة، فكرة عتيقة. والأرجح أن تتوفر أساليب متعددة، وأن تكون هذه هى السمة الجديدة لحضارة وعصر تندمج فيه الأمم، وينشأ تكوين جديد يقضى على كل ما هو محدود وضيق وجامد. ولن يكون ثمة مركز يسيطر على الفن، سواء أكان مركزا طبقيا أم قوميا، فالراجح أننا سنجد فى المجتمع اللاطبقى تعددا فى الأساليب .

(*) جيروم دافيد سالنجر (١٩١٩-) مؤلف أمريكى ألف سنة ١٩٥١ قصة Patcher in the Rye وتدور حول حياة يافع دون العشرين هرب من المدرسة الداخلية وطاف يواجه المجتمع الأمريكى منفردا. وأصدر فى ١٩٥٣ مجموعة تضم تسع قصص .

ولما كان الإنسان قصير العمر وبعيدا عن الكمال ، فسيجد نفسه دائما جزءاً لا يتجزأ من الواقع اللانهائى المحيط به، وهو يصارع هذا الواقع رغم ذلك. وسيكون عليه أن يواجه المرة بعد المرة ذلك التناقض بين كونه «أنا» محدودة وكونه جزءاً من الكل فى الوقت نفسه. وقد سعى الصوفيون (*) للوصول إلى حالة أخرى يخرج فيها الإنسان عن طوره ويندمج فى الروح الكلية التى يطلقون عليها اسم الله. ولسنا صوفيين، ولا نحن نتوق إلى بلوغ تلك الحالة المتناقضة التى يصل فيها تركيز اهتمام الإنسان على نفسه إلى حد يؤدى إلى إلغاء تلك النفس، حالة ينكر فيها الإنسان الواقع إنكارا كاملا، راجيا أن يفقد ذاته فى الواقع الذى يحطمه، وبذلك يصل إلى الوحدة مع لا نهائية خيالية من الحياة . فليس هدفنا انعدام الوعى بل الوصول إلى أرقى أشكال الوعى. ولكن أرقى أشكال الوعى التى يمكن أن يبلغها الفرد لن تستطيع أن تجسد الإحساس الكل فى «الأنا». لن تجعل شخصا واحدا قادرا على احتواء الجنس البشرى كله. وكما أن اللغة تمثل تراكم الخبرة الجماعية التى تجمعت خلال آلاف السنين فى كل فرد ، وكما أن العلم يزود كل فرد بالمعارف التى أحرزها الجنس الإنسانى فى مجموعه، فكذلك نجد أن الوظيفة الدائمة للفن هى أن يخلق، لكل فرد وكتجربة خاصة به، تلك الأشياء غير المتوفرة فيه، والتى تمكنه من احتواء الإنسانية بأسرها . ويتمثل سحر الفن فى أنه يبين - من خلال عملية إعادة الخلق هذه - أن الواقع يمكن أن يتحول ويتبدل ، وأن يخضع لسيطرة الإنسان .

(*) رأى خاص للمؤلف . وقد رأينا اثباته كما هو حتى يطلع القارىء العربى على النص دون تعديل . (وجميع حواشى الكتاب ، قام باعدادها المترجم) .

ولا بد لكل فن أن يكون متصلا بهذه المطابقة بين الفرد و الجماعة، بهذه القـــدرة غير المحـــــدودة للإنسان على التحول حتى يصبح قادراً، مثل بروتيوس، على اتخاذ أى شكل والاستمتاع بألف حياة دون أن يسحقه تعدد تجاربه. وكان من عادة بلزاك أن يقلد مشية وحركة من يسيرون أمامه فى الطريق حتى يتمكن من احتوائهم، ولو كأغراب مجهولين، ويجعلهم جزءا من كيانه. وكانت شخصيات رواياته تملك عليه فكره حتى تصبح لديه أكثر واقعية من الواقع المحيط به. ولا يتعرض لهذا الخطر فى العادة من يكتفون منا بالاستمتاع بالفن، غير أن «الأنا» المحدودة فى داخلنا تتسع إلى حد هائل نتيجة للخبرة المتمثلة فى العمل الفنى. فثمة عملية مطابقة تجرى فى داخلنا، ونستطيع أن نشعر دون جهد بأننا لسنا مجرد شهود، بل إننا شركاء فى خلق تلك الأعمال التى تستهوينا، دون أن تضطرنا إلى الارتباط بها ارتباطا دائما. ولذا فثمة جانب من الصدق فى القول بأن الفن يعطينا بديلا للحياة. ولكن فلنحاول أن نتصور مدى الاختلاف بين إنسان اليوم المتذمر الذى يطابق بين ذاته الحزينة وبين الأمراء ورجال العصابات الأقوياء، والعشاق اللذين لا تصمد لإغرائهم النساء وبين الإنسان الحر الواعى فى مجتمع المستقبل. فلن يعود هذا الإنسان فى حاجة إلى مثل عليا بدائية تنتج بالجملة. ونظراً لامتلاء حياته بالمضمون فسوف يسعى إلى مضمون أعظم وأغنى. والفن باعتباره أداة للمطابقة بين الإنسان وإخوته من البشر، وبين الطبيعة والعالم، وباعتباره أداة للشعور والعيش فى ارتباط مع كل شيء موجود أو سيوجد، لا بد أن ينمو مع نمو الإنسان وارتفاع

هامته. وعملية المطابقة التى لم تكن تشمل فى البداية غير مجال محدود من الكائنات والظواهر الطبيعية، قد امتدت بالفعل امتدادا واسعا، وستؤدى آخر الأمر إلى الوحدة بين الإنسان والجنس البشرى كافة بل والعالم قاطبة.

لقد خلق جوته فى روايته : «فيلهلم ما يستر» شخصية ماكارى الرائعة المحيرة، تلك المرأة التى تطابق بين نفسها وبين المجموعة الشمسية، والتى يقوم أحد الفلكيين العمليين بمراقبة تلك الوحدة السحرية بينها وبين الكون. كتب جوته يقول :

«كانت العلاقة بين ماكارى وبين المجموعة الشمسية علاقة لا يجرؤ الإنسان على وصفها. فهى لا تكتفى بالتأمل أو الاهتمام بعقلها وقلبها وخيالها، كلا، فقد كانت المجموعة الشمسية تبدو كأنها جزء منها. فهى تعتقد أنها تنجذب إلى تلك المدارات السماوية، ولكن بشكل شديد الخصوصية. وهى منذ طفولتها تدور حول الشمس، أو بعبارة أدق – كما اكتشفنا أنها الآن – تدور فى حركة حلزونية تبتعد فيها عن المركز أكثر فأكثر متجهة نحو المناطق الخارجية ...

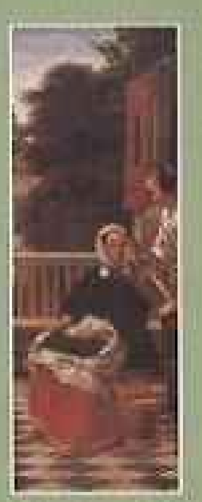
«وكانت هذه الخاصة على روعتها قد فرضت عليها كواجب شاق منذ أيامها الأولى... وكان يخفف من جسامة هذا الوضع، ما يبدو من أن لها بدورها نهارا وليلا، فهى عندما ينطفىء نورها الداخلى تمضى بكل إخلاص لإنجاز واجباتها الخارجية، وعندما تعود أنوارها الداخلية إلى الإشراق فإنها تلجأ إلى الراحة المبهورة».

إن هذا الوصف الغريب الذى يذكرنا بكتابات بعض الصوفيين،

يكشف عن إيمان جوته بوحدة الوجود. فماكارى رمز لوحدة العالم لدى رجل خلاق، والرجل المشتغل بالفلك إلى جوارها هو تجسيد للعلم. وإذا كانت «جسامة وضعها» تفتقر إلى عنصر اجتماعى، عنصر الوحدة بين الكائن البشرى الخلاق وبين الجنس البشرى كله، لا بينه وبين العالم الطبيعى وحده، فإن جسامة هذا الوضع فى المجتمع - كما عرفناه حتى الآن - كانت تصيب عدد قليل جدا من الرجال والنساء، وكانت عبئا ثقيلا عليهم. غير أنه عندما يقوم مجتمع إنسانى حقا، سوف تتدفق ينابيع القوة الخلاقة لدى أعداد أكبر بكثير. ولن تعود خبرة الفنان امتيازا له بل ستصبح الهبة المألوفة للإنسان الحر النشيط، وكأنما سنبلغ مرحلة العبقرية الاجتماعية. إن الإنسان، الذى أصبح إنسانا عن طريق العمل، والذى انسلخ عن المملكة الحيوانية لأنه حول الطبيعى إلى صناعى، والذى أصبح بذلك ساحرا ... الإنسان خالق الواقع الاجتماعى ... سوف يبقى دائما هو الساحر الأعظم، سوف يبقى دائما هو بروميثيوس الذى يقبس النار من السماء إلى الأرض، وسوف يبقى دائما هو أورفيوس الذى يسحر الطبيعة بموسيقاه. ولن يموت الفن ما دامت الإنسانية باقية ...

الفهرس

مدونة رفايع



ضرورة الفن

